THE PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON.
THE ALLEN A. BROWN COLLECTION.
**M 123.1 vol. 4

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lachroniquemusic18744pari

LA
CHRONIQUE
MUSICALE

LA

CHRONIQUE MUSICALE

Revue bi-mensuelle

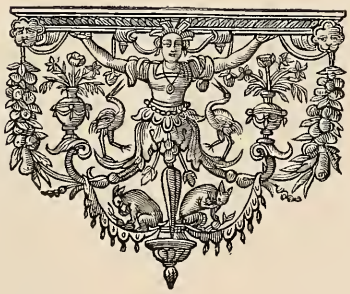
DE L'ART ANCIEN & MODERNE

Directeur : ARTHUR HEULHARD

DEUXIÈME ANNÉE

TOME IV

AVRIL — MAI — JUIN



PARIS

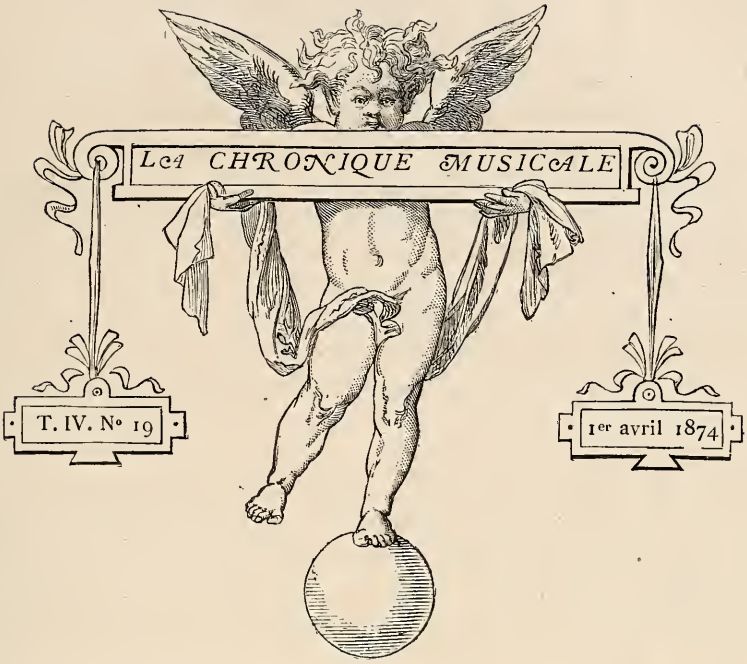
ADMINISTRATION ET RÉDACTION

87, RUE TAITBOUT, 87

1874

* m. 123. 1. vol 4
* Allen A. Brown
Aug 14, 1894

10 v.



ORIGINE DU CONCERT SPIRITUEL

Le Concert spirituel qui a lieu tous les ans, le Vendredi-Saint, au Conservatoire, aux Italiens et à la salle des Concerts populaires, etc., se donnait jadis plusieurs fois dans l'année. Il était destiné à remplacer les représentations théâtrales pendant le temps de Pâques et à certaines fêtes. Le Concert français des *Mélophilètes*, établi le 10 janvier 1722, et le Concert italien des *Amateurs*, organisé la même année par la marquise de Prie, unie d'intérêt avec le financier Croizat, en firent naître l'idée.

Cette solennité musicale fut fondée en 1725, par privilége du roi. Louis XV avait accordé ce privilége en faveur d'Anne Danican Philidor, hautbois de la Chapelle royale, et frère consanguin aîné du célèbre compositeur de musique et joueur d'échecs François André, à condition que

le Concert « dépendroit toujours de l'Opéra, » et que Philidor payerait à l'Académie de Musique 6,000 livres par an.

L'inauguration du Concert spirituel eut lieu le dimanche de la Passion (18 mars 1725) dans la salle des *Cent-Suisses*, connue depuis sous le nom de *Salle des Maréchaux*, au château des Tuileries. « Il commença, dit Hurtaut, dans son *Dictionnaire historique de la ville de Paris* (1776), « par une suite d'airs de violon, de *La Lande;* par un *Caprice* du même auteur, suivi de son *Confitebor*. On joua, après cela, un *Concerto*, de Corelli, intitulé *la Nuit de Noël*, et le Concert finit par le *Cantate Domine*, de *La Lande*. Il dura depuis six heures jusqu'à huit, avec l'applaudissement général de toute l'assemblée, qui fut très nombreuse. »

Pendant le cours de la première année, on vit figurer au Concert spirituel, différents instrumentistes de talent, ainsi que plusieurs virtuoses tels que mesdemoiselles Antier, Le Maure et Eremans, soprani ; le ténor Tribou, le baryton Chassé, etc. Ce dernier, qui en prenait parfois trop à son aise avec le public, fut chansonné, selon la mode du temps, sur la façon dont il ménageait sa voix :

Avez-vous entendu Chassé
*Dans la pastorale d'*Issé ?
Ce n'est plus cette voix tonnante,
Ce ne sont plus ces grands éclats,
C'est un gentilhomme qui chante
Et qui ne se fatigue pas.

La célèbre Marie de Fel, qui tint pendant plus de vingt-cinq ans le premier emploi à l'Opéra, débuta au Concert spirituel en 1732. De toutes les cantatrices qui en consacrèrent le souvenir, cette dernière y brilla le plus souvent et le plus longtemps. Elle prononçait également bien le français, le latin, l'espagnol et l'italien.

A la mort de Philidor, la direction du Concert spirituel fut confiée à Joseph Mouret, conjointement avec Simart. Mais le sieur Thuret, ayant obtenu le privilége de l'Opéra, jugea à propos de rentrer dans ses droits ; il en remit le soin à Rebel, jusqu'en 1741, époque à laquelle le nouveau directeur l'afferma 6,000 livres par an au sieur Royer, artiste ordinaire de la Chambre du roi, et maître de musique des Enfants de France. Celui-ci s'attacha le sieur Capperon, de l'Académie royale de musique. Par les soins et l'intelligence de ces deux associés, le Concert spirituel attira un grand nombre d'auditeurs. On y exécutait des symphonies, des

sonates, des concertos, des motets, ainsi que les oratorios des maîtres célèbres qui avaient travaillé *sur des paroles latines.*

La salle où se donnait le Concert spirituel changea plusieurs fois de décoration. Il n'y avait, dès le début, que des banquettes et quelques gradins élevés autour des murs. La seconde année, on y construisit des loges.

Lorsque le roi vint à Paris, après la campagne de 1744, il alla s'installer aux Tuileries ; circonstance qui nécessita la destruction de toutes les loges et des décorations de la salle du Concert. Le jour de la Toussaint de la même année, comme cette salle était occupée, on avait affiché que le Concert s'exécuterait dans celle de l'Opéra ; mais Monseigneur de Vintimille, alors archevêque de Paris, ne voulut point qu'il eût lieu dans cet endroit profane, et on ne fit point de concert ce jour-là. Rigueur, par parenthèse, qui fit dire aux Parisiens qu'on ne retrouverait pas un archevêque comme son prédécesseur, en *vint-il mille.* Le 8 décembre suivant, jour de la Conception de la Vierge, le Concert spirituel se tint dans la salle des Tuileries; il n'y avait point de loges, seulement on avait dressé des banquettes et placé des chaises dans le parterre. Enfin, en 1748, sous la direction de Royer, cette salle prit une forme toute nouvelle.

Vers les premières années du règne de Louis XVI, la salle du Concert contenait un grand orgue, touché habituellement par Daquin, organiste du roi ; l'orchestre fut mieux disposé, et un rang de loges, surmonté d'une galerie, s'étendit agréablement autour de la salle. Lorsque, par hasard, le roi et la famille royale venaient habiter aux Tuileries,— on sait que la Cour restait à Versailles, — le tout pouvait s'enlever en cinq heures et se replacer dans le même espace de temps. Après Royer, le sieur Capperon, resté seul, s'associa Mondonville, compositeur et auteur de plusieurs opéras, entre autres *Titon et l'Aurore ;* ce fut alors que le Concert spirituel acquit une nouvelle réputation, jusqu'au jour où ces deux directeurs abandonnèrent l'entreprise, qui passa par la suite aux sieurs d'Auvergne et Le Breton.

En 1776, les sieurs Gaviniès, Le Duc et Gossec, « dont les talents chéris du public faisaient le charme de ce Concert, » devinrent les directeurs du Concert spirituel.

Le Concert spirituel était une institution utile, nécessaire au progrès de l'art. « Mais, dit M. Castil-Blaze, elle fut, dès son origine, dégradée par ce mot *privilége*, mot odieux, estampé sur tous nos établissements dramatiques et musicaux. Le Concert spirituel opposait son privilége exclusif à tous les artistes assez impertinents pour vouloir chanter en public sur d'autres points de la capitale. Tous étaient contraints d'esca-

lader l'estrade élevée dans la salle des Tuileries. Quelques instrumentistes de grand talent firent connaître aux Parisiens les richesses et les nouveautés de leur génie et de leur exécution ; mais, la partie vocale étant confiée aux acteurs de l'Opéra, tout progrès devenait impossible. Les violonistes, les violoncellistes français, étrangers, les frères Besozzi, de Turin, avaient montré comment on pouvait plaire, séduire en jouant des instruments à archet, du hautbois, du basson; les effets obtenus par ces virtuoses étaient ignorés du plus grand nombre des auditeurs. Les voix étaient les mêmes que l'on entendait à l'Opéra ; ces voix chantaient en latin au lieu de chanter en français, telle était la seule différence que l'on pût remarquer à l'égard de la musique vocale produite au Concert spirituel de 1725 à 1753. »

Le nombre des auditions, pendant toute la quinzaine de Pâques et les jours de fêtes solennelles dont la célébration interdisait le spectacle, était de vingt-quatre ou vingt-cinq par année. « On ferme l'Opéra le jour du Vendredi-Saint, de Pâques, de Noël, de la Pentecôte, » dit l'auteur du *Tableau de Paris;* « mais l'orchestre de l'Opéra, les chanteurs et les chanteuses vont sur un autre théâtre qu'on appelle Concert spirituel, et, sous de nouvelles affiches en lettres rouges, débitent toutes les modulations de leur gosier harmonieux. Ils n'ont pas leur habit de théâtre; voilà toute la différence. On chante le *Miserere* et le *De profondis* à grand chœur, » ajoute le philosophe Mercier; « mais cela ne touche personne, religieusement parlant. Lorsque la même voix qui a chanté le rôle d'Armide ou d'Iphigénie, chante un verset d'un psaume du roi David, le roi David a l'air un peu profane. Quinault et le Psalmiste, dans la bouche de la même actrice, font sourire l'imagination. Tous ces motets deviennent des représentations vraiment théâtrales. On bat des mains et l'on parle d'un cantique sacré comme d'une ariette dans le goût italien. »

En effet, c'est aux Concerts spirituels donnés pendant la quinzaine de Pâques surtout, temps de repos pour les spectateurs, qu'avaient lieu les débuts des acteurs. Jélyotte, Poirier, La Tour, Pilot, Muguet, Legros et beaucoup d'autres ténors ou hautes-contres, furent engagés à l'Opéra après avoir satisfait à ce curieux usage, c'est-à-dire après s'être fait entendre dans des airs français, dans des airs d'opéra, comme le ténor Duparc, par exemple, qui, en 1764, débuta par l'air : *Eclatez, fières trompettes,* de *Castor et Pollux*, revêtu d'une cuirasse, coiffé d'un casque et portant l'épée au côté.

Il n'était pas moins étrange de voir des cantatrices en costume d'impératrice, de bacchante ou de simple bergère, venir, poudrées à frimas, avec

le sceptre, le thyrse ou la houlette à la main, réciter des oraisons, des litanies et des psaumes à ce concert, pour se préparer aux scènes émouvantes et passionnées du Drame lyrique.

Parmi les célébrités du Concert spirituel, on remarqua plusieurs artistes italiens, tels que Caffarelli et Guadagni; mais le plus grand nombre était composé de chanteurs français, d'un mérite reconnu. Le riche abbé Malines entre autres, basse excellente, laissa de vifs souvenirs. Il légua à sa mort, arrivée en 1778, à ses anciens compagnons les chantres de Notre-Dame de Paris, tout le vin de ses caves, lesquelles étaient, dit-on, parfaitement garnies. Jamais ces virtuoses, si souvent tourmentés de la soif, n'avaient été si largement abreuvés.

Le mardi de Pâques de l'année 1784, le Concert spirituel eut, contre son ordinaire, un succès de fou rire. Ces transports de gaieté furent excités par une symphonie d'Haydn qui termina la séance. Chaque musicien, après avoir exécuté sa partie, la mettait dans sa poche, éteignait son luminaire, prenait son instrument sous le bras et s'en allait. Tous les exécutants avaient opéré leur retraite successivement de la même façon. C'était une énigme pour l'assemblée, qui, n'y voyant que le côté comique, riait à se tordre.

Voici l'explication qu'en donnent à la fois la *Biographie d'Haydn*, publiée en allemand par Diez, le *Haydine*, recueil de lettres par Giuseppe Carpani (Padoue, 1823) et la *Notice sur Joseph Haydn*, par Framery (Paris, 1810). Les musiciens du prince Nicolas Esterhazy, à l'exemple d'Haydn leur chef d'orchestre, donnèrent un jour leur démission, sauf un vieillard sourd et infirme qui jouait du basson, et un autre des plus médiocres parmi les seconds violons, lesquels se tinrent sur la réserve. La démission acceptée, il fut convenu qu'ils ne resteraient plus que huit jours. Dans ces circonstances, Haydn s'avisa d'un expédient assez bizarre, qui a laissé des traces dans ses œuvres, et que Framery raconte en ces termes :

« Le jour fixé pour le départ, il va trouver le prince, et lui dit qu'avant de le quitter, son orchestre et lui désireraient lui donner une dernière marque de leur reconnaissance pour toutes ses bontés passées, en exécutant devant lui une symphonie nouvelle qu'il avait composée exprès pour cette circonstance : le prince y consent avec joie, et même avec attendrissement. La salle est éclairée comme en un jour de concert; chacun prend sa place accoutumée, et la symphonie commence.

« Le premier morceau, d'un style très brillant, d'un mouvement vif et gai, semblable pour la forme au début de la plupart des symphonies, mais moins étendu, fait entendre tous les instruments marchant

ensemble ; suit un récit de violon exécuté par Haydn seul, qui conduisait l'orchestre, et après lequel il se lève, renferme tranquillement son violon dans l'étui, le met sur son épaule, et s'en va. Le prince, étonné, s'inquiète, et craint qu'il ne soit arrivé au maître quelque chose de fâcheux; il envoie avec beaucoup d'empressement savoir la cause d'un départ si extraordinaire au milieu d'une symphonie : Haydn charge le messager de remercier le prince de cette preuve d'intérêt, de le prier de ne point s'alarmer, et d'entendre le reste de l'exécution. Elle continue.

« Le chef des seconds violons joue un récit seul, comme l'avait fait le premier, serre ensuite son instrument, se lève et s'en va, suivi de toute sa bande; après lui et successivement le premier des hautbois, des flûtes, des clarinettes, des cors, des bassons, chacun après son récit, se retire de la même manière, dont le prince comprit fort bien l'intention, jusqu'à ce qu'enfin il ne reste plus dans l'orchestre que les deux pauvres hères qui n'avaient pas signé l'adresse, et qui terminent la symphonie par un lamentable duo.

« Le souverain d'Esterhazy, dont la bonté naturelle avait vaincu la fierté, le cœur gonflé, se précipita dans la salle où s'était rasssemblé l'orchestre, et les yeux pleins de larmes : « Mes amis, leur cria-t-il, mes vieux amis! est-ce ainsi que vous m'abandonnez ! Et pourquoi m'abandonnez-vous ? Comme votre prince, vous sentez que je ne puis vous demander grâce; je sens également qu'en votre qualité d'artistes vous ne pouvez pas non plus me la demander : n'y aurait-il pas moyen de tout concilier, et de faire comme s'il ne s'était rien passé de part et d'autre ? » La réponse du maître et de tout son monde fut de tomber aux genoux du prince, qui le reçut dans ses bras, et tout fut à jamais oublié. »

Telle est l'origine de la symphonie facétieuse que l'on fit entendre au Concert spirituel de 1784, avec la mise en scène réglée par l'auteur. Lahoussaye et Guénin, qui faisaient les rôles des deux musiciens récalcitrants, restèrent seuls dans l'orchestre et terminèrent le finale.

Pendant la Révolution, les événements politiques reléguèrent le Concert spirituel dans la salle du Panthéon, bâtie sur la place où fut construit, depuis, l'ancien Vaudeville, rue de Chartres. En 1790, les auditions furent réduites à quinze par année; en 1791, à six, qui eurent lieu dans une salle de la rue Dauphine. La sixième et dernière se produisit le 24 avril 1791. Le théâtre Italien les renouvela en 1805.

Madame de Genlis, qui écrivait encore à cette époque, dit à ce sujet, dans son *Dictionnaire des Etiquettes* : « Nous avions avant la Révolution, pendant la semaine sainte, un très beau concert religieux, qu'on appelait le *Concert spirituel*. On n'y chantait que des hymnes et des

psaumes en musique. Le genre religieux est le plus beau de tous, parce qu'il est le plus majestueux et le plus imposant. Ainsi, sous le seul rapport de l'art, il serait à désirer que l'on rétablît ce concert, qui fournirait aux habiles musiciens les plus nobles sujets de composition. »

Comme on l'a vu, le vœu de madame de Genlis se réalisa de son vivant, un an après l'élévation de Bonaparte au trône. Aujourd'hui, le Concert spirituel est une solennité artistique consacrée, comme autrefois, à l'audition des chefs-d'œuvre religieux, tels que le *Stabat* de Pergolèse, les *Sept Paroles* d'Haydn, le *Requiem* de Mozart, la *Rédemption* d'Emilien Pacini, l'*Oratorio* d'Alary, ou les fragments et morceaux bien connus de Bach, de Beethoven, de Mercadante, de Mendelssohn, etc.. que ne manquent pas d'aller applaudir chaque année les véritables amis de l'art.

Rapportons, pour finir, une anecdote du siècle dernier, tirée de Mercier. « Que ferons-nous, demandait une femme de qualité à une autre ? Voici la semaine sainte; il faut cependant faire quelque acte de piété. Eh bien ! répondit l'autre, nous irons au Concert spirituel, et pendant ce temps-là, nous laisserons jeûner nos gens. »

S. BLONDEL.

L'HISTOIRE EN CHANSONS [1]

1873

VANT de reprendre la suite du travail, peu littéraire, que la *Chronique musicale* a donné dans ses premiers numéros, et comme preuve de notre désir d'être au moins un compilateur consciencieux, nous citerons d'abord les oubliés; oubliés n'est pas le mot. Il s'agit de pièces qui nous ont échappé à cause de la conformité de leur titre avec d'autres pièces semblables, ou dont la lithographie avait déjà passé sous nos yeux, mais avec un titre différent.

Sous la date de 1870, nous trouvons : *Français aux armes*, paroles de Fernand Strauss, musique de A. Pilati. — 1871, deux chansons sur l'Alsace : *Là ils ont fusillé notre mère*, et : *la Force et le courage*, toutes deux avec paroles de F. Duvert et Ed. Potier, musique de A. Pilati; — *Mourir ou vaincre pour la France*, paroles et musique de M. A. D.; — *l'Assiette au beurre*, de P. Burani et Ch. Pourny; — *Aux armes, Paysans*, de A. Philibert, H. Chatelin et Ch. Pourny; — *Salut aux marins de la France*, mêmes auteurs que pour la chanson précédente; — *J'aim' pas les lâches*, de A. Philibert et Ch. Pourny. — 1872, *Délivrance*, paroles et musique de Léon Paliard; — *le Fusil de la Liberté*, musique de J. C. Thorel; — *Alsace et Lorraine*, *Deuil et Espoir*, par Ostian de Saint-Aule; sur le titre se trouve le portrait de Henri V; — *Les six rois de Candide*, à M. Laurent Pichat, par Elie

(1) Voir les numéros des 15 juillet et 1er août 1873.

Remignard et A. Tac-Cohen; — *Vive l'armée,* chant de victoire, de Paul Burani (lisez Urbain) et Ch. Pourny; cette dernière pièce avait été faite, lors de la fausse nouvelle de la victoire de Wœrth; elle n'a point été chantée, quant aux paroles, mais elle reparut plus tard sous le titre : *Qu'on se souvienne*; naturellement la musique seule fut conservée; — *Les Momies*, par Rémignard et Tac-Cohen.

1873

Les premières pièces parues sont en l'honneur de Henri V : « *Foi et Espérance*, dédiée à M. le général de S., le brave entre les braves » ; les auteurs se sont méfiés de leur chef-d'œuvre, ils ont signé H. C. et C. M., cela vient de Rennes. Ce sont également deux auteurs *** qui ont composé *Hymne à la France*; le mot cantique eût été plus vrai (Angers); — *le Drapeau blanc*, paroles de J. Blanchon, musique de A. de B. (Lyon). Deux anonymes ont publié à Angers *A ma fleur de lys;* d'après le titre ils avaient composé cela en 1871; — *Il régnera*, « chant royaliste, à M. le général baron A. de Charette, » paroles de X., musique de E. du Rocher; — *l'Hymne français,* à Monseigneur le comte de Chambord, paroles et musique du marquis d'Ivry. L'auteur a dû être satisfait des vers suivants :

Il a maintenu, sans forfaire,
Tes droits, ô bannière
De Reims et d'Ivry, etc

Vive le roi, de J. Rolly et E. de Penaranda. Tous ces morceaux portent ou le portrait d'Henri V, ou la couronne avec fleurs de lys, l'oriflamme de Saint-Denis, le portrait du pape, etc.

Nous retombons dans le café-concert : *Instituteur et général*, chanson démocratique, A. Bosc et F. Trémel; — l'*Orpheline de Bazeille,* V. Anselme et A. Petit; — *Adoption* (pour les orphelins de la guerre), paroles de mademoiselle Mélanie Bourotte, musique de G. Desmoulins; — *Les deux Sœurs* (Paris et Lyon) R. Doutre et V. Pons; — *Place aux honnêtes gens*, chant républicain de F. Trémel.

Le refrain est tourné avec beaucoup de grâce :

Holà, tyrans, tueurs d'hommes et cuistres,
Disparaissez du monde des vivants ;
Soyez maudits, saltimbanques sinistres,
Rois éhontés, place aux honnêtes gens!

Il y a aussi un joli couplet qui commence par :

Hurrah, héros qui vendez la patrie,
Pitres abjects, complices des tyrans, etc.

Musset lui-même s'est rarement exprimé avec plus d'élégance. M. Frédéric Trémel est encore l'auteur (musique et paroles), de : *A bas les conquérants* et *Béranger au Paradis;* — *Le Paysan de* 1872 *ou le bon Dieu républicain*, P. Avenel et Ch. Hubans ; — *La vraie Revanche*, Villemer et Ben-Tayoux; — *le Rural*, Ribault, Duhem et P. Bernicat; — *les Déserteurs de la patrie*, Villemer, Delormel et L. Benza ; — *le Volontaire d'un an*, A. Philibert, Siégel et Ch. Moreau ; il y a du parlé : « Plus de raie dans le milieu de la tête, ni de gilet à cœur!... ayons plus de cœur et moins de gilet ; » — *La Rançon de la France,* C. Déa et L. Demortreux ; — *le Barde des Vosges.* A. Brody ; — *J'en suis fière*, par René Gry et L. Benza; la pensée de cette chanson a un but moral qui fait l'éloge du poète : un mobile, nouveau marié, meurt à la guerre; sa jeune femme répète :

D'un héros mort pour son pays
Je suis fière d'être la femme!

La France à l'Alsace et à la Lorraine, A. M. Neveu et J. B. Rachet; c'est une chaude pièce de la revanche :

Et nous irons au fond de son empire,
Criant partout : vengeance et liberté!

Trois grands noms (Kléber, Hoche et Marceau (1)), par Ch. Théolier et L. Benza; — *Grandissez*, J. H. Bonin et J. Chabrut; — *Episode de l'armée de la Loire*, C. Déa et L. Demortreux; — *Tout français est soldat,* Max et Andréol, musique de L. Demortreux; — *La Républicaine d'Alsace*, Villemer et Delormel, musique de F. Chassaigne. L'image du titre n'est pas mal, et quant au sujet, c'est une scène de cabaret, où des Prussiens veulent forcer une Alsacienne à chanter et à boire à la santé de Guillaume. La jeune patriote répond qu'elle ne sait que la *Marseillaise :*

Ce chant, vous devez le connaître,
A vos rois nous l'avons appris ;

(1) Le général Marceau, mort à vingt-sept ans, a été mainte fois chanté sous la première République ; voyez la gravure qui reproduit un de ces souvenirs.

La République l'a fait naître
Dans la poitrine de ses fils.
Nous l'avons, dans vos capitales,
Hurlé jadis à tous les vents,
Quand sous nos marches triomphales
Croulaient les trônes allemands :
Je suis Française,
Mon pays est républicain,
Je ne connais qu'un seul refrain,
C'est celui de la Marseillaise.

Le Chant du Départ des Alsaciens-Lorrains, par Lacoste et A. Despagne; — *Donnez pour la Patrie*, par Urbain Pineau; — *Voici la liberté*, hymne à la République, Chatelin et A. Blangy; — *Adieux à la France;* sur le titre une Alsacienne :

Par la faute d'un traître,
Chez nous l'Allemand désormais
Sera notre seul maître,
C'est vrai..... mais notre ami jamais!

Ce morceau est gravé en français et en italien, paroles de Battaille, musique de Dubost.

Ce n'est plus mon Drapeau, Vatimel et Domergue. — *Là, ils ont tué ma mère*, Chatelin et Chassaigne; ce doit être une seconde édition, le même titre a déjà été cité. — *La France n'est pas morte,* Chatelin et Chassaigne.—*L'Instruction obligatoire*, G. Poyaut et J. Chabrut.— La *Délivrance,* polka militaire, par L. Dufils. — *Paysan, travailleur et soldat*, Delormel et O. Fouque. — *Au nom de la Lorraine*, Burguy et Paul Henrion.

(Refrain.)

Je hais tout refrain éclatant,
Car il faut que je vous l'apprenne,
On ne chante plus en Lorraine :
On prie, on espère, on attend.

Le Vieux Drapeau, Villemer et A. d'Hack. Voici la première strophe :

Près d'un chemin de la vieille Lorraine,
Silencieux, deux hommes à genoux,
Creusent des mains la terre auprès d'un chêne,
En se disant : le retrouverons-nous?

C'est bien ici, que pendant la bataille,
Dit l'un des deux, nous l'avons enterre..
Ami, je sens tout mon cœur qui tressaille,
Voici les plis de ce lambeau sacré :
Je te retrouve après deux ans d'absence!
En revoyant tes brillantes couleurs
Mes yeux sur toi laissent tomber des pleurs,
Mon vieux drapeau de France!

La Tache noire, A. Chérié et F. Knorr. — *La Taverne alsacienne de Sedan,* E. Hupin et L. Pierrard. — *Prions pour lui,* Ch. Pougier et Deflers. — *Le Drapeau de Metz*, Villemer et Delormel, musique de L. Benza. — *Marceau*, J. Ichaunard et R. Planquette ; ce doit être une seconde édition, titre et image nous ont déjà passé sous les yeux. — *La Marseillaise des Travailleurs*, Villemer et Ben Tayoux.— *Le Drapeau tricolore*, Brigliano et L. Chelu. — *La France nouvelle*, Vatinel et Paul Henrion. — *Les Mandataires de Dieu*, E. Remignard et Tac-Cohen :

Que de gens, maîtres, rois, apôtres,
Invoquent la grâce de Dieu,
Pour vivre du travail des autres!
Blagueurs, qui par état
Recueillez ce qu'un autre sème,
Montrez-nous donc votre mandat
Signé par Dieu lui-même.

Excusez du peu ! voilà un autographe qui serait recherché dans les ventes!

J'apporte l'espérance, J. Fauque et F. Boissière. — *L'Esprit français,* Théolier et R. Planquette. En parlant de La Fontaine, l'auteur dit :

Et pourtant dans ses bêtes
On trouve plus d'esprit
Qu'au fond des blanches têtes
Que l'Institut fleurit.

Cela n'est pas très gracieux pour les membres de l'Académie ; on voit, au reste, par ce quatrain, que l'auteur n'en est pas ; s'il y aspire, cela lui fera bien du tort. — *La Fiancée du Conscrit*, paroles et musique de F. Granier. C'est beaucoup de faire ainsi tout à la fois ;

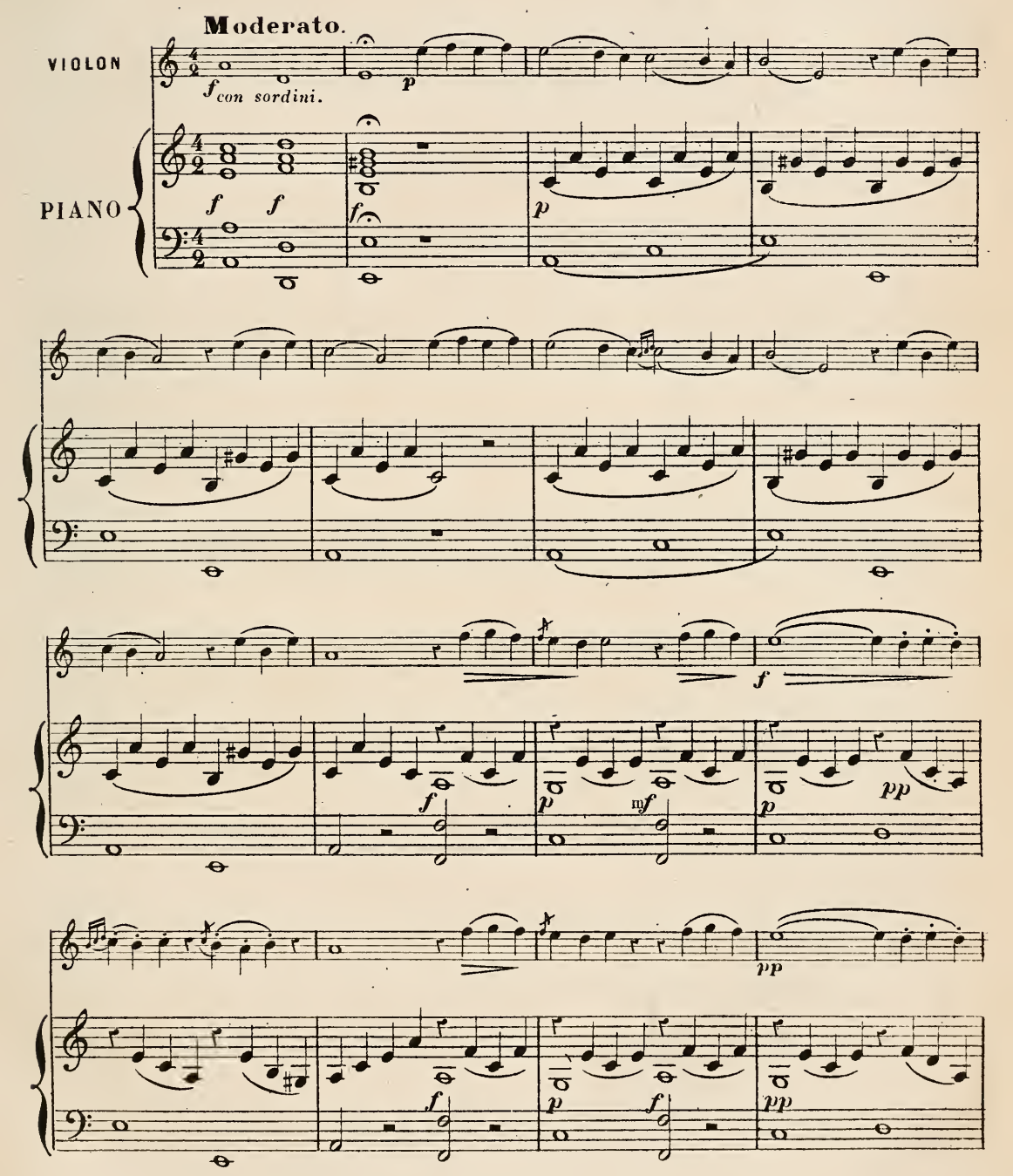
AU RHIN!... AU RHIN!...

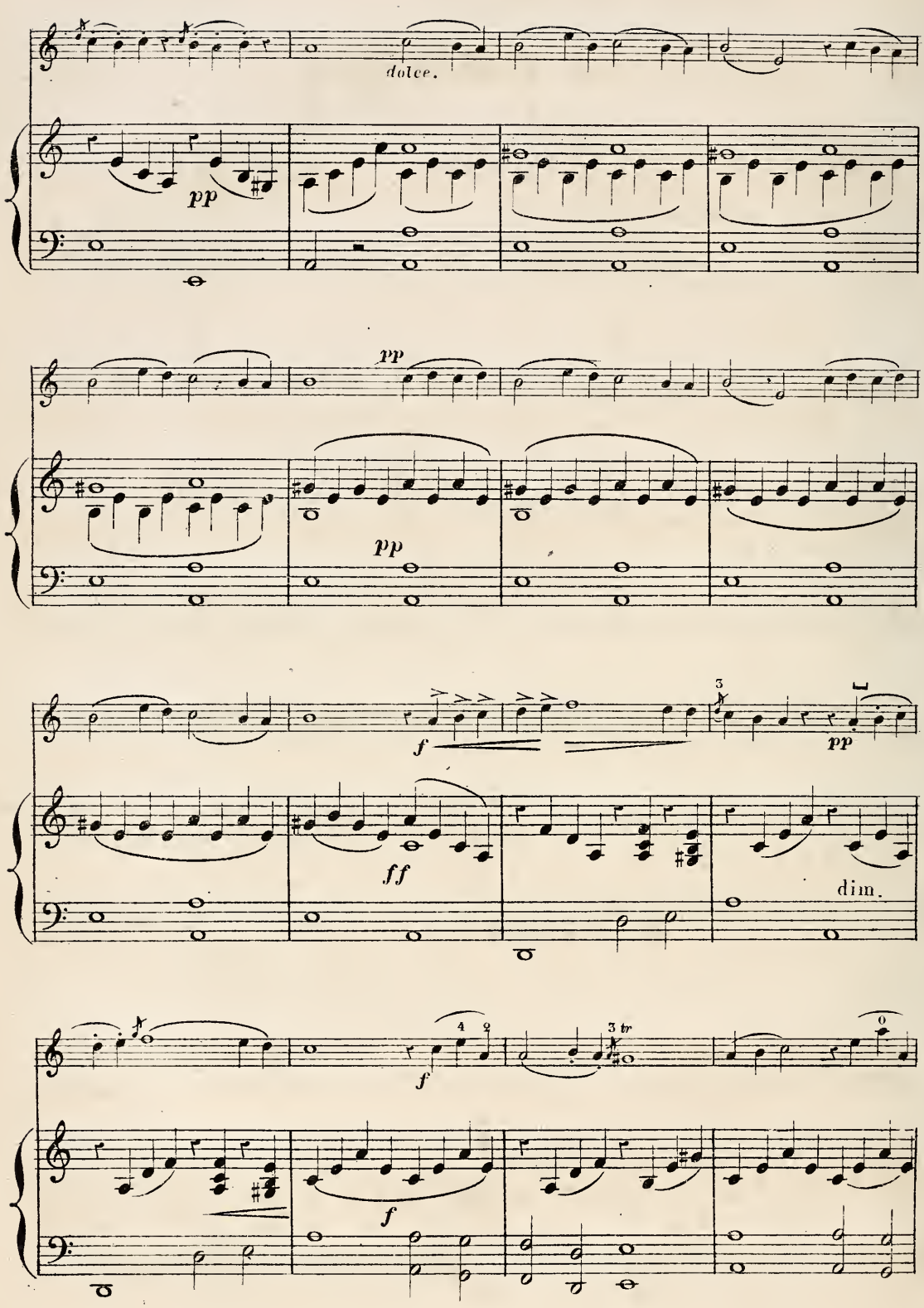
MATINÉES CARACTÉRISTIQUES DE Mlle MARIE DUMAS.

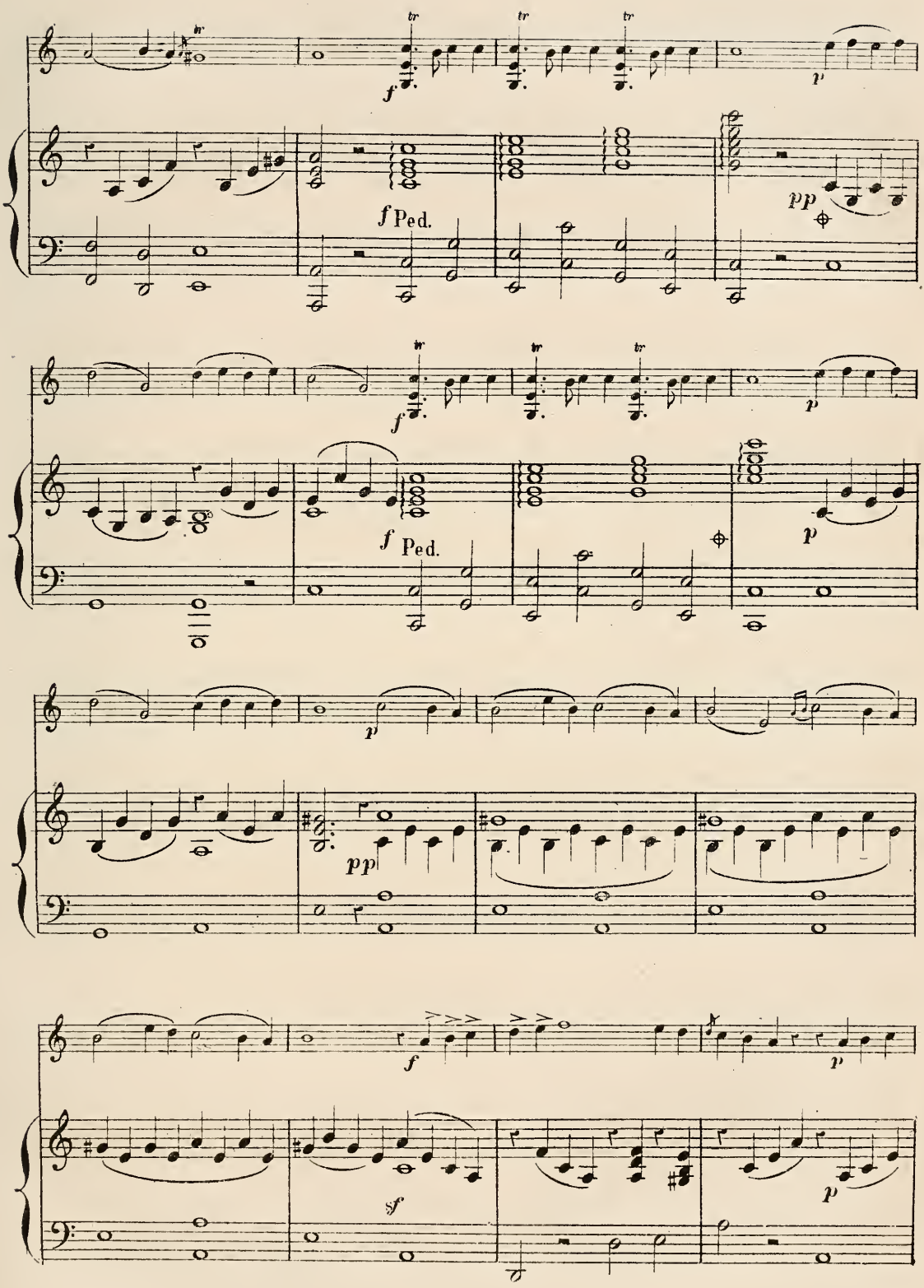
LA ROMANESCA

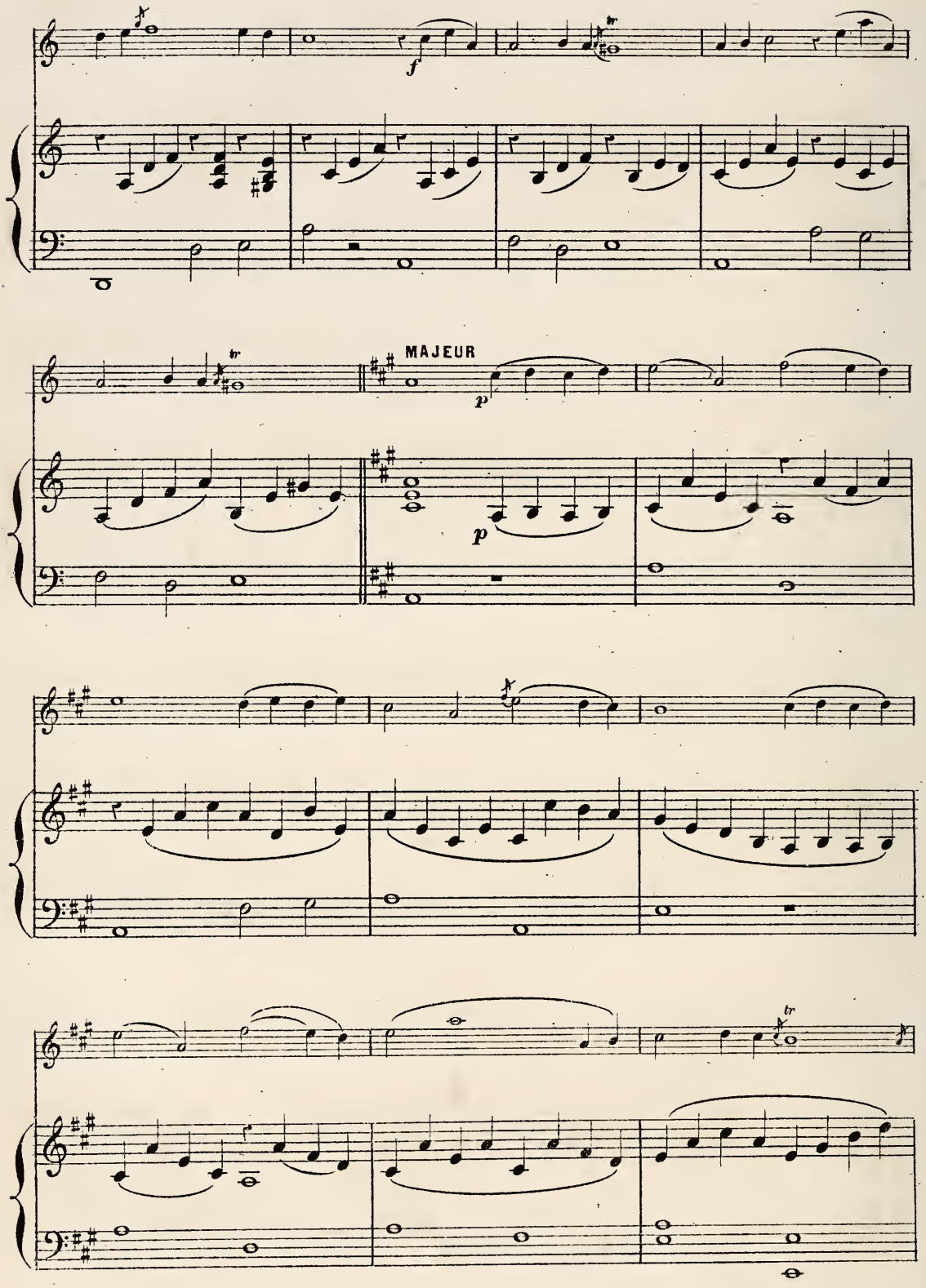
AIR de DANSE du XVIe SIÈCLE.

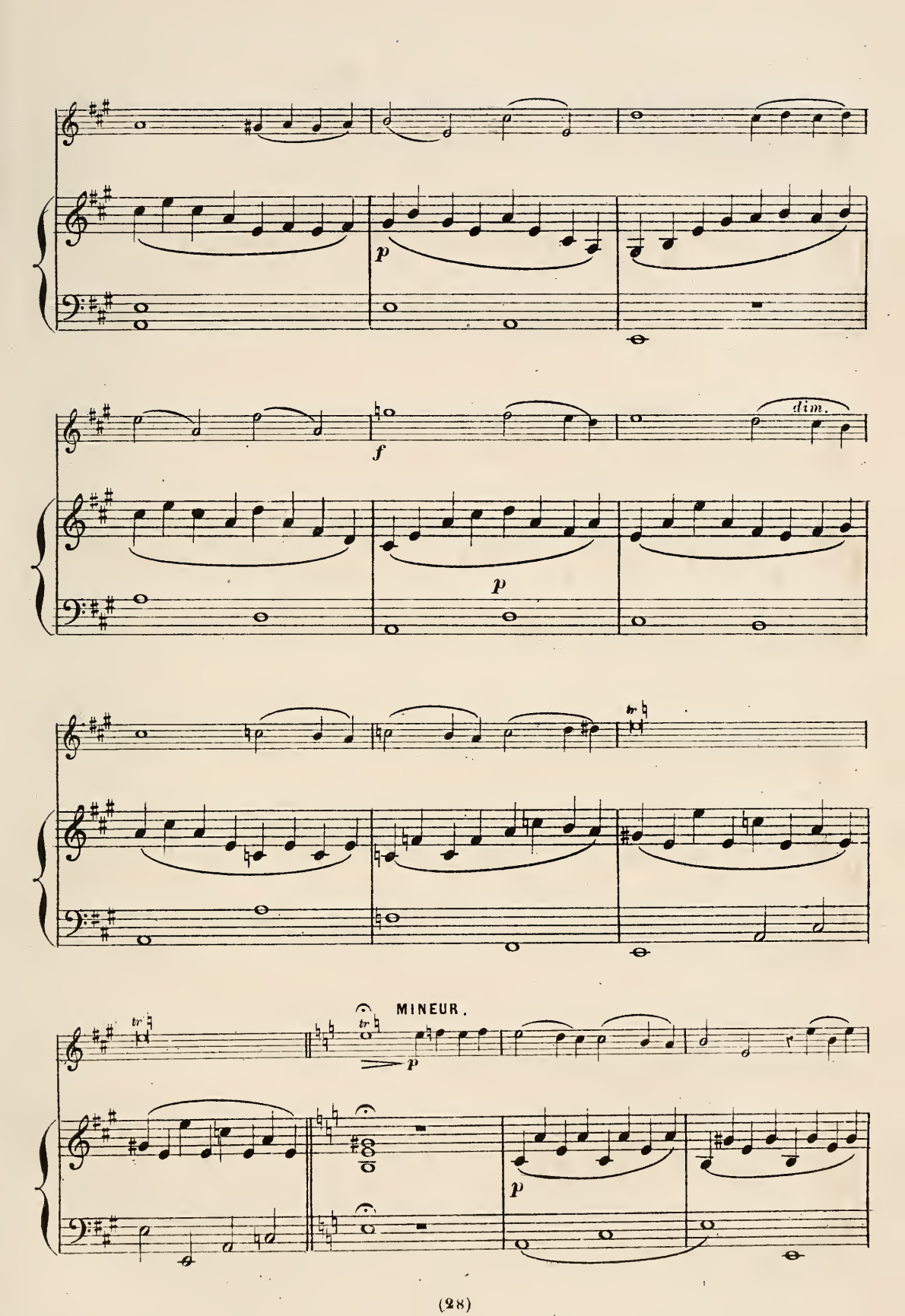
Joseph TELESINSKI.

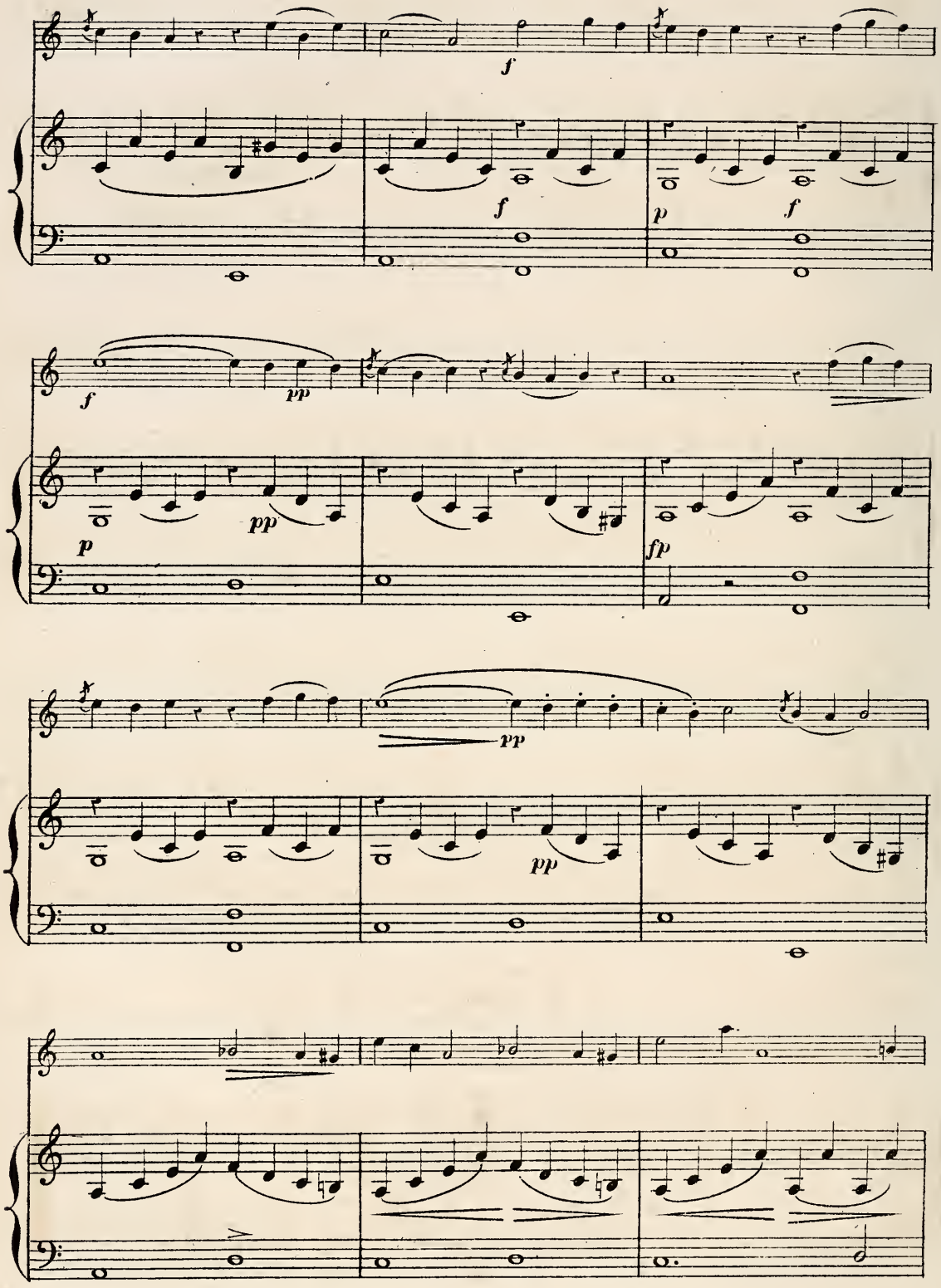


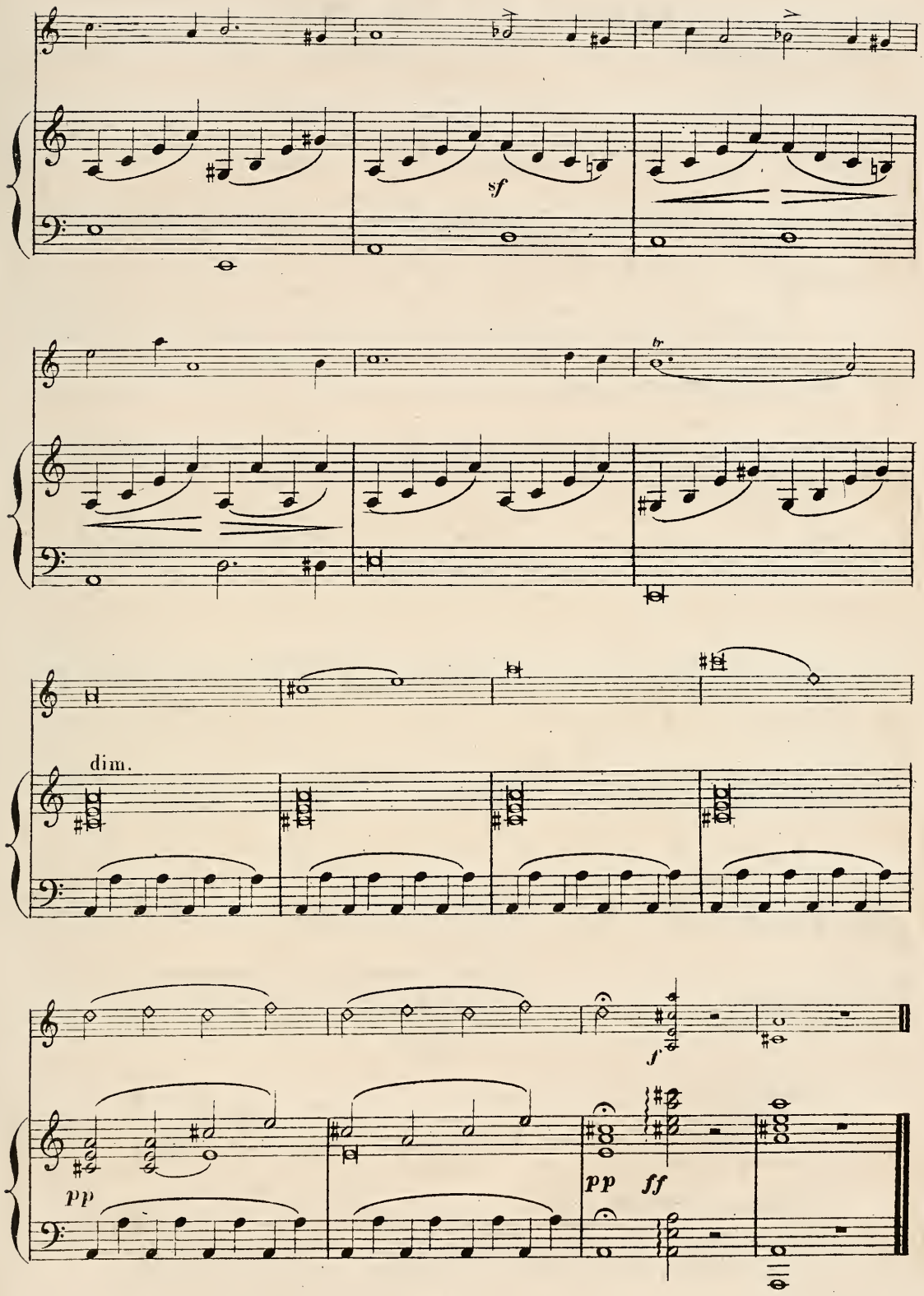

dolce.
pp
pp
pp
f
ff
3
pp
dim.
f
4
2
3 tr
0
f


tr
f
p
pp
f Ped.
sf


f
MAJEUR
p
p
tr
tr


p
f
dim.
p
tr
tr
MINEUR.
tr
p
p

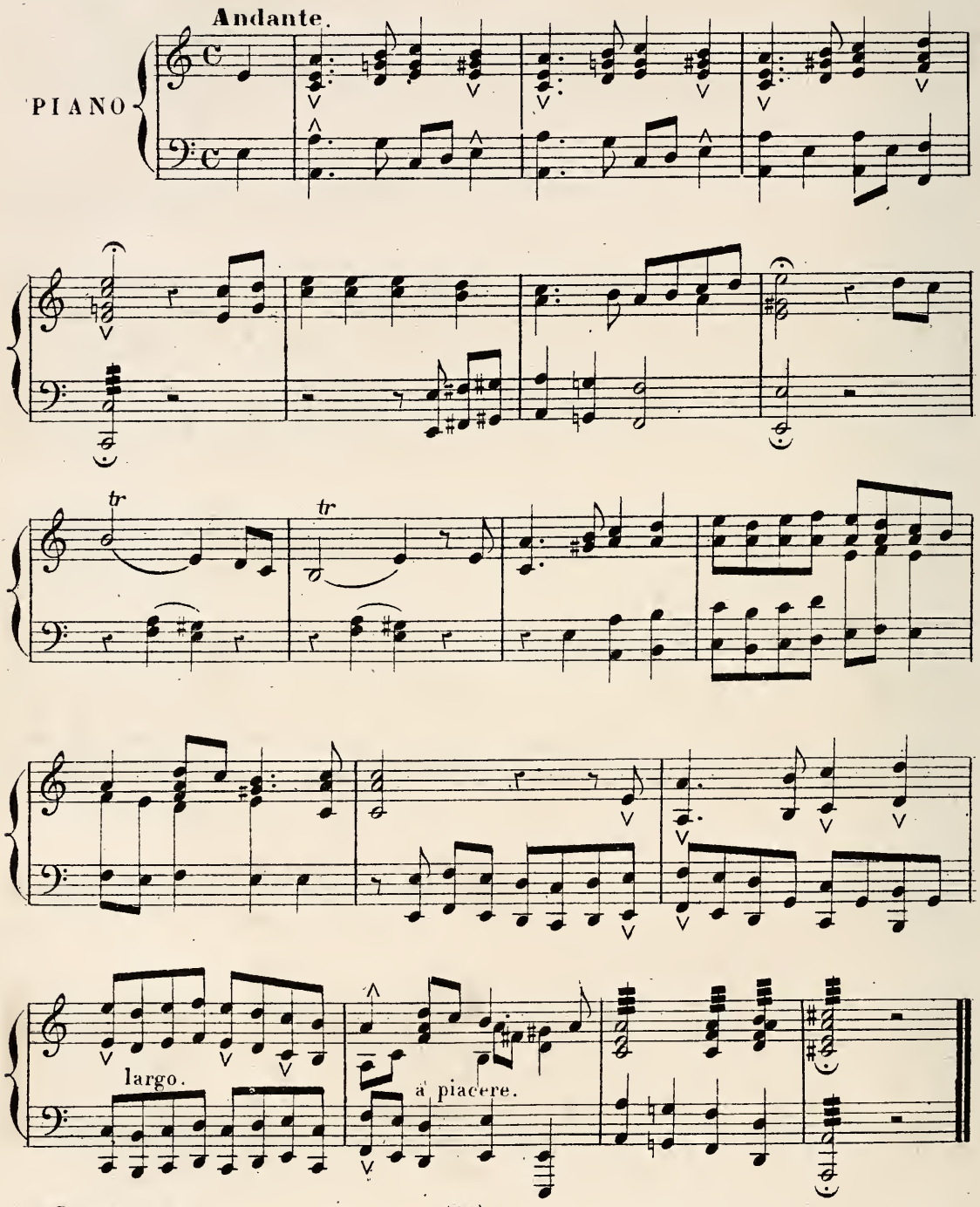

f
f
p
f
f
pp
p
pp
fp
pp
pp


sf
tr
dim.
f
pp
pp
ff

MARCHE DU ROI RÉNÉ

(XVe SIÈCLE)

G. B.



malgré cela, je crains bien que M. Granier n'arrive pas non plus à l'Académie :

Et pourtant il serait possible
Qu'une mort prompte l'eût frappé,
Ou que par quelque balle hostile
Il eût déjà été tué.....

Le fiancé revient, et la cinquième strophe commence par ce noble cri de joie, entièrement nouveau : *Merci, mon Dieu !* — *Le Coup de canon* est une fantaisie mazurke, de D. Bourgoin. — *Le Serment du Grütli*, chant national, de Nicolo Ansaldi, musique arrangée par madame Ansaldi. Comme c'est une dame, nous ne dirons rien de cette *musique arrangée.* — *La Mère du soldat*, Delormel et Maly, musique de L. Benza. — *Gloire aux Martyrs*, A. Michel et J.-C. Thorel, — *Le Fusil de la Liberté,* par Thorel. — *Masques et Visages,* Maly et Delormel, musique de L. Benza :

Et vous, ô sinistres rôdeuses,
O marchandes de volupté,
De vos longues robes fangeuses
N'insultez plus notre cité.

J. B. WEKERLIN.

La suite prochainement.)

LA MUSIQUE EN SUÈDE

EN ISLANDE, EN NORWÈGE ET DANS LE DANEMARK (1)

HISTOIRE ET MONOGRAPHIE

LE DANEMARK

V

Avec Schulz et Kuhlau, Niels-Guillaume Gade est de tous les compositeurs danois celui qui a le plus préoccupé l'Europe. Gade est pour le Danemark ce que Linblad est pour la Suède. Ce compositeur est né à Copenhague le 22 octobre 1817. Son père était fabricant d'instruments de musique; il favorisa chez l'enfant des penchants qui firent plus tard sa fortune et sa gloire. Des maîtres obscurs enseignèrent assez mal au petit mélomane le piano, le violon et la guitare, instrument alors fort en vogue, et qui a rendu familiers dans tout le Nord, à cette époque, les rhythmes importés d'Espagne et les populaires inspirations de l'Europe méridionale. Les favorables dispositions de l'enfant suffirent à réparer tout ce que son éducation musicale présentait d'incomplet et de défectueux, et, jeune encore, il mérita d'être admis comme violoniste dans l'orchestre de la chapelle royale. Vers le même temps, commencèrent ses travaux dans la composition sous la direction de Weyse. La lecture des partitions des grands maîtres acheva son éducation et détermina sa vocation de compositeur.

En 1841, Gade prit part au concours ouvert dans sa ville natale par

(1) Voir les numéros des 15 janvier, 1er février et 1er mars.

une société d'amateurs, pour la meilleure ouverture à grand orchestre. *Ossian* fut le sujet qu'il choisit pour sa composition à visée romantique. Spohr et Frédéric Schneider, élus juges du concours, décernèrent le prix à son ouvrage. Encouragé par ce succès, le triomphateur, encore à son début, chercha à se créer au cœur même de l'Allemagne musicale une notoriété qui lui permît ensuite de s'imposer victorieusement hors de son pays. Il écrivit la première de ses quatre symphonies (en *ut* mineur) et l'envoya à Leipsick où Mendelssohn trônait comme directeur des concerts du Gewandhaus. Mendelssohn lut la lettre du compositeur enthousiaste, il lut aussi la partition dont il fut charmé, et il fit au jeune maître cette réponse bien inattendue : « Vous commencez par où j'ai fini. » Le compliment était sincère. Pour preuve, Mendelssohn mit la symphonie en étude à ses concerts, et tout ce que Leipsick comptait de connaisseurs applaudit impartialement le compositeur étranger. L'impression que l'œuvre produisit dans les séances multiples où elle reparut, fut très favorable. On entendit de Copenhague le succès immense auquel ne nuisit pas le tapage des journalistes, et le roi de Danemarck octroya un subside pour que Gade entreprît une de ces excursions en Italie d'où les génies du Nord ont toujours rapporté la chaude et lumineuse effluve qui manque à leurs contrées déshéritées. Ce voyage fut de courte durée. Gade voulait jouir dans son pays de sa réputation grandissante. Il rentra donc à Copenhague, mais ce fut pour être rappelé à Leipsick, et se voir offrir la direction des concerts du Gewandhaus en remplacement de Mendelssohn à qui le roi de Prusse venait d'assurer une position honorable à Berlin. Un pareil poste en Allemagne était significatif, et la succession du compositeur qui a écrit *Paulus,* la *Symphonie écossaise* et *le Songe d'une nuit d'Eté,* était pour le maître danois d'autant plus honorable que c'était Mendelssohn lui-même qui le nommait son héritier.

Pendant son séjour à Leipsick, Gade fit preuve de beaucoup d'activité, d'intelligence et d'invention. Il composa et fit exécuter sa seconde et sa troisième symphonie, deux ouvertures, une grande cantate de fête, une sonate pour piano et violon, un quintette et un ottetto pour des instruments à cordes, diverses pièces pour le piano, des chants à voix seule avec piano et à plusieurs voix, et enfin un poème dramatique intitulé *Comala* pour voix seules, chœur et orchestre. « Ces compositions, — a écrit Fétis, — malveillant écho de malveillantes critiques, — n'indiquent pas en Niels Gade la faculté de création. La nature des idées de ce maître, l'enchaînement des périodes, le style enfin dérivent évidemment de la manière de Mendelssohn et de Schumann et l'engouement de Leipsick

au moment où l'Allemagne disputait le compositeur danois à sa patrie, l'enthousiasme de la Saxe pour les œuvres du compositeur de Copenhague, ne pouvait que se dissiper bien vite quand la monotonie de ce style épuisa enfin la patience des dilettantes. »

Fétis attribue ici au public contre Gade, son inconcevable antipathie pour Mendelssohn, et son dédain, plus juste et plus motivé, pour toute cette nuée de parasites compositeurs dont tout homme en vogue devient le modèle, et qui, se dispersant ensuite dans toutes les voies banales, ne laissent aucune trace. Gade procède de Mendelssohn, et il a été dépassé par Schumann. Sa place est entre les deux compositeurs, et il n'est ni le plagiaire de l'un, ni le modèle de l'autre. Entre ces deux maîtres, auxquels il confine, il est resté lui-même. Non, Gade ne fut jamais un imitateur. Si, un moment, par suite des circonstances de sa vie, il sembla flotter dans le sillage de Mendelssohn, il reprit bientôt sa route à lui, en hardi navigateur qui porte, sur son navire, et sa boussole et sa fortune. Fétis, semblablement à ce qu'ont fait dans tous les temps les critiques à courte vue, s'attaquait à des tendances qui le contrariaient, à des théories dont il ne se rendait pas compte, et qui, à tort ou avec raison, lui étaient incompatibles. Niels Gade, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, Wagner, sont les têtes de turc sur lesquelles frappent à tour de bras, et sans bien regarder ce qu'ils frappent, certains esthéticiens qui ne veulent écouter qu'avec le cornet acoustique, auquel sont habituées leur partiales oreilles. Ils amalgament dans leurs implacables réprobations ce qui ne doit pas être confondu, ce qui n'a ni ressemblance ni parenté, ni même origine ni même destinée. Wagner, Berlioz, Schumann, Mendelssohn, n'ont de ressemblance que pour les sens obtus devant lesquels se confondent tous les temps et tous les horizons. Chacun de ces maîtres est revendiqué par des partisans fort divergents. L'école de l'avenir, elle est aussi multiple, aussi infinitésimalement divisible que l'école du passé. Cette menaçante musique de l'avenir ne s'est-elle pas dressée provocante et outragée dans toutes les époques et n'a-t-elle pas toujours démérité soit les blâmes, soit les éloges qu'on lui distribue avec une si grande maladresse et une si petite opportunité? Cette poussée invincible de la réforme des idées, — rajeunies, renouvelées, souvent ressaisies sur le passé que les savants ignorent avec tant d'impudence, — elle blesse les gens dont la marotte est de ne connaître, de n'aimer, de n'accepter que les moules vieillis, que les procédés connus, que les formes accommodées, vulgarisées, fourbues, que ce qu'on apprend aux conservatoires, que ce qu'on entend aux académies, aux instituts, que ce qu'on enseigne chez les professeurs

les plus abétis, que ce qui s'achète chez le falsificateur le plus officiel des drogues doctrinales. Ces braves gens sont aidés dans leurs préventions par le fait heureux que ces antiques procédés, ces formules aujourd'hui démodées, ont à leur heure accompagné de bonnes choses; mais, il ne faut pas plus les louer de ce qu'ils ont, par inadvertance, travaillé à la manifestation du beau, qu'il ne faut leur pardonner leur goût perverti pour ce qui est ranci, gâté, vicié, pourri à la moelle, dépenaillé par l'usure et la vétusté. Il ne faut jamais oublier que c'est le renouveau qui les effraie, le printemps qui les offusque, le soleil renaissant qui leur brûle les yeux, les chantantes statues de Memnon qui leur abasourdissent les oreilles et qui les font, sans qu'ils sachent pourquoi, aboyer de de leurs museaux sans dents contre tous les efforts héroïques ou imbéciles des novateurs badauds ou des trouveurs insatiables, des tripoteurs d'inventions insensées ou des pionniers de génie. Incapables et envieux, ils ne savent ni procéder au bien ni s'utiliser contre le mal. C'est le mal qui les attire; c'est contre le bien qu'ils font leur police. Les ennemis de tout progrès, ce sont ces jocrisses malfaisants, et il faut les dénoncer partout et toujours, car c'est à eux que les places sont données, à eux que les honneurs sont accordés, devant eux que les chapeaux se lèvent avec respect. Les uns insultent Wagner, outragent Beethoven; les autres s'attaquent à Boccherini, à Paisiello; nient Rossini, Halévy, Verdi, Félicien David. L'un aime le Nord et voudrait qu'on supprimât tout ce qui palpite au soleil; l'autre préfère les écoles méridionales et anéantirait Bach, Haendel, Spohr, Schumann. Voici un badaud qui ne jure que par Raphaël; il n'aime pas Shakespeare, ni Byron, ni Dante, ni Eschyle. Voilà un sot qui n'admire qu'Albert Durer et qui proscrit l'Arioste, Cervantes, Rabelais, George Sand et Michelet, qui sans doute en est mort. Ce gaillard-ci n'admet que Boucher, et, là, ce monsieur vous prouvera que dans Offenbach se trouve toute la bible musicale. Haro sur ces baudets! Puisque de leur regard louche ils ne voient qu'un côté de l'horizon, c'est qu'ils sont borgnes; qu'on leur bouche cet œil mauvais qui ne veut pas tour à tour regarder au couchant et au levant! Qu'on leur crève le tympan, à ces musiciens qui radotent mélodie, harmonie, enharmonie, rhythmes, sonorité, composition, transposition, école italienne, école allemande, et qui n'ont jamais éprouvé une sincère ivresse d'art, de littérature, d'esthétique ou même de sport dans la libre campagne! L'important n'est-il pas de jouir au lieu de se casser à des sornettes sa bête de tête! Que ce soit Palestrina, Haendel, Mendelssohn, Bellini, Rossini ou Wagner qui, près du ruisseau jaseur, sous les verdoyants halliers, nous ait préparé le repas dans la halte de chasse, faut-il se chagriner et refu-

ser les plats assortis pour notre vaillant appétit ? Et ne faut-il pas remercier la nature prodigue qui nous donne le jour éblouissant et laborieux, puis la nuit pacifiante et peuplée de tremblantes étoiles, le Nord nuageux et le Midi splendide, Albert Durer, Holbein, Rembrandt, Ruysdaël, Téniers, Le Titien, Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, Le Corrége, Velasquez, Zurbaran, Ribera, Goya, et aussi notre Le Poussin, notre Claude Lorrain, et notre Prudhon, avec son sourire trempé d'inconsolables désespérances, et aussi notre Vatteau, l'idéal et mélancolique peintre des galantes allégresses ? Bénie sois-tu nature qui nous as libéralement octroyé la vieillesse vénérable et l'enfance divinement gracieuse, la fiancée désirable et l'épouse aux seins gonflés, et les vieux grands parents dont les mains versent sur nous les solennelles bénédictions ! Bénie à jamais sois-tu nature généreuse et féconde qui nous as donné les astres, les fleurs, les fruits, l'amour et l'amitié, les virginales réjouissances et les cuisantes voluptés, et les rires et aussi les larmes saintes pour pleurer ceux que nous aimons, quand l'infidélité, l'absence, le tombeau nous les ont ravis. Ah ! prenons toutes les joies et ne les comptons pas ; ne refusons pas même la tristesse ! Dans un grand cœur, dans un noble esprit, il y a place pour tout comprendre, pour tout aimer, pour tout sentir. Quant aux cerveaux étroits, aux cœurs aigres, aux critiques châtrés, laissons-les pérorer dans leur désert. Vivons ! Eux, ils ne savent pas vivre. Aimons ! Pendant toute leur existence, tout ce qui est aimable a passé devant eux, et ils n'ont pas aimé. Ils n'aiment pas, ils ne vivent pas, ils ne savent même pas mourir. Ils savent blasphémer, blasphémer contre l'art, la nature et la vie, le bonheur et la lumière. En vérité, ces gens-là sont naïfs, s'ils ne sont pas insensés. C'est un motif pour les plaindre. Mais aussi ils sont méchants, et c'est un motif non pas pour les haïr, ils n'en valent pas la peine, mais pour les dédaigner... et les écarter de notre chemin.

Niels Gade n'appartient que par la tangente à l'école de Berlioz, de Mendelssohn, que Fétis poursuivait faute d'être assez jeune pour se ratrapper sur Wagner. Ses compositions sont restées vivantes dans les faveurs du public allemand et scandinave, et l'on se rappelle qu'elles ont été très bienveillamment accueillies lorsque M. Pasdeloup nous les révéla dans ses concerts populaires, où tant de musique étrangère a été exposée au jugement éclairé d'un public évidemment d'élite. C'est un naturaliste que Gade, pour nous exprimer comme M. Blaze de Bury qui l'a étudié à Leipsick même, et que nous reproduirons ici dans tout son commentaire. C'est un naturaliste en ce sens que le chef contemporain de l'école danoise apporte au plus haut degré dans ses compositions

le caractère et la couleur du sol où il est né, et que l'on entend à travers sa musique passer ce souffle qui est, dans l'art, l'indispensable élément de la vie d'un peuple. Son style respire, en effet, la grandeur sauvage un peu abrupte qui est comme le caractère particulier des races du Nord et c'est le principal mérite de cet auteur d'avoir su garder l'empreinte scandinave dans ses œuvres diverses, dans ses symphonies et surtout dans sa *Comala*, qui est son œuvre capitale par la puissance de l'instrumentation, la verve mélodique, l'originalité de la composition et l'inattendu des effets.

Comala est un intermède-symphonie, une de ces œuvres instrumentales mêlées de récits, de cavatines et de chœurs, espèce d'oratorio, moins l'idée religieuse, comme en écrivaient à cette époque tous les symphonistes occupés à chercher de ce côté des chemins non piétinés par les bottines en vernis, machinées à la confection pour les petits crevés de la musique. Ossian en est le héros. Gade a mis en musique l'œuvre même de l'Homère calédonien, sujet national, s'il en fut en Scandinavie, puisqu'au dire des archéologues et des commentateurs, une ode symphonique du même acabit, avec variante si l'on veut dans les instruments, et la mélopée, se chantait avec les formes du temps, en action et non théâtralement dans un fade concert, devant les chefs rassemblés dans leurs palais, dans les occasions solennelles.

Après avoir quitté Leipsick, Mendelssohn, dans ses nouveaux emplois de directeur général de la musique du roi de Prusse, se trouva dès l'abord très entouré et très fier. Il s'établit à Berlin et écrivit pour le service de la cour, la musique intercalée dans les tragédies antiques, l'*Antigone*, l'*Œdipe roi* et *Athalie*. Ce fut aussi à Berlin qu'il composa les morceaux introduits dans le *Songe d'une Nuit d'été*, de Shakespeare, dont l'ouverture avait été écrite environ dix ans auparavant. Cependant les honneurs et la faveur dont il jouissait près du roi ne purent le retenir dans la capitale de la Prusse, où il ne trouvait pas la sympathie que lui avaient unanimement montrée les dilettantes de Leipsick. La froide bienveillance des Berlinois le décida sans doute à retourner dans la ville où tous les bonheurs lui avaient souri. Dès son arrivée, la musique avait, jadis, pris un nouvel essor à Leipsick. Son heureuse influence s'y était fait sentir non-seulement dans les concerts, mais dans les sociétés de chant et de musique de chambre. Les musiciens de Leipsick réclamaient de lui qu'il se fît aussi entendre comme virtuose sur le piano, et ses facultés diverses d'artiste, de virtuose, de compositeur et de chef d'orchestre, comme aussi d'honnête homme ayant un cœur ouvert aux délicieuses joies de la famille, y

étaient toutes satisfaites avec amitié et dévouement. Par reconnaissance pour la situation florissante qui avait été faite à la musique, grâce à Mendelssohn, dans cette ville importante de la Saxe, l'Université lui avait conféré le grade de docteur en philosophie et beaux-arts, et le roi de Saxe l'avait nommé son maître de chapelle honoraire. Enfin, Mendelssohn, à cette époque, épousait la fille d'un pasteur réformé de Francfort sur-le-Mein, femme aimable, dont la bonté, l'esprit et la grâce firent le bonheur de la vie trop courte du poète musicien d'*Elie* et de *Paulus*. On conçoit donc l'ivresse qu'il éprouva à quitter la ville gourmée de Berlin pour rentrer à Leipsick, où tant de ferventes sympathies l'attendaient, et où avec déférence lui fut rendue la position de directeur des concerts. Mais pour Niels Gade, dès ce moment, la situation devint difficile, délicate et fausse. Quoiqu'on lui eût offert une place de professeur au Conservatoire de Leipsick, et que lui-même il se fût désisté en faveur de Mendelssohn, il sentit la nécessité de quitter la ville et de rentrer dans son pays. Il accepta à Copenhague une place d'organiste de la cour et la direction de l'orchestre de la Société des concerts. Quand Mendelssohn mourut, Leipsick lui rendit de nouveau la direction de ses concerts et c'est dans ce poste qu'il s'établit jusqu'au moment où la guerre du Shleswig le rappela en Danemarck.

Les autres compositions de Gade sont des morceaux pour piano, pour piano et violon, des chants pour des voix d'hommes à quatre parties, et surtout des chants nationaux, des chants populaires scandinaves arrangés pour piano, des chants d'amour, un chœur avec orchestre, *la Fille du roi*, tirée d'une ballade populaire du Danemarck, des lieder dans le style populaire danois pour deux sopranos avec piano, une ouverture écossaise (en *ré*) à grand orchestre, intitulée *Dans les montagnes*, un poème dramatique d'Andersen en langue danoise, une ballade sur les traditions populaires du Danemarck pour des voix seules, orchestre et chœur, et enfin l'*Ossian*, qui signala ses débuts et qui avec *Comala* reste l'œuvre capitale du maître. Cette œuvre couronnée à un concours formé par une société de dilettantes copenhaguais fut publiée aux frais de l'association. Elle reste le dernier mot de la génération musicale et spontanément émise dans le Danemarck, et peut-être dans toute la Scandinavie. C'est l'opinion de l'éminent critique qui a signalé Gade à la France, à l'Allemagne et à l'Angleterre, et nous la ratifions trente ans après qu'elle a été émise.

Au moment où paraît cet article, notre compositeur danois, Niels Gade, dont la musique est très goûtée en Hollande, dirige en personne l'exécution de quelques-unes de ses œuvres les plus importantes aux

Concerts de la Société *Cœcilia* et *Félix Méritis*. Niels Gade est d'ailleurs toujours prisé à Leipzig. Dans le neuvième concert du Gewanhaus consacré à la mémoire de Weber, le programme ne parlait que des ouvrages du compositeur romantique par excellence. Une seule exception a été faite, et c'est pour une symphonie de Niels Gade. En outre, Niels Gade inspire les compositeurs de son pays. Au premier Concert du Gürzenich, à Cologne, on a exécuté une *Nordische suite* (suite du Nord) pour orchestre, composition nouvelle d'un musicien danois, Asger Hamerik. On a beaucoup goûté le coloris particulier dont l'auteur a su revêtir son œuvre, grâce au choix des motifs et à l'instrumentation. Le meilleur éloge qu'on en ait fait, c'est de reconnaître dans cette œuvre l'inspiration et l'influence de Schulz et de Niels Gade.

VI.

Les échos d'*Ossian*, les *Nachklânge Von Ossian* et cette ravissante ouverture qui s'appelle *in the Highlands*, sont le résumé poétique et plein d'intérêt des mélodieuses impressions de l'Ecole romantique. *Ossian,* remarque M. Blaze de Bury, *Ossian* et les *Montagnes d'Ecosse* sont la préoccupation du Scandinave cherchant, à travers l'espace et les siècles, ses affinités originelles. Walter Scott a écrit d'excellentes pages sur les traces que les peuples de la Scandinavie ont laissées de leur occupation dans les points extrêmes de la Calédonie, dans les îles Orkney, par exemple, et c'est une tendance familière au genre des artistes du Nord de s'approprier ces traditions ossianiques, d'y revenir à toute occasion, et de s'oublier même à les revendiquer sans trop d'injustice comme leur appartenance propre.

MAURICE CRISTAL

VOLTAIRE, PIRON ET *SÉMIRAMIS*

La reprise de *Semiramide*, au Théâtre-Italien, nous a mis en chasse à travers nos collections de documents.

Le libretto du célèbre opéra de Rossini est imité de celui que Desriaux avait rimé pour Catel, et qui fut joué à l'Opéra en 1802. Mais la tragédie lyrique de Desriaux n'était elle-même qu'un décalque plus ou moins adroit de la *Sémiramis* de Voltaire, représentée à la Comédie-Française, en 1748.

Déjà la reine de Babylone avait inspiré plusieurs poètes dramatiques :

1647. — *Sémiramis*, tragédie de Gilbert ;

1647. — *La véritable Sémiramis*, tragédie de Desfontaines (Th. du Marais) ;

1716. — *Sémiramis*, tragédie de madame de Gomez;

1717. — *Sémiramis*, tragédie de Crébillon ;

1718. — *Sémiramis*, opéra en 5 actes de Roy, musique de Destouches ; avec un prologue intitulé l'*Education d'Hercule*.

Cette tragédie lyrique fut, à la vérité, peu goûtée; et on en critiqua les vers, aussi bien que la musique dans le couplet suivant :

Sémiramis,
Au rapport de ceux qui l'ont vue,
Sémiramis
Ne meurt pas des coups de son fils.
Les vers l'avaient fort abattue,
Mais c'est le mauvais air qui tue
Sémiramis.

1748. — *Sémiramis*, tragédie de Voltaire.

Les divers poèmes dramatiques de Voltaire avaient été mis à l'épreuve de la parodie. Les comédiens italiens n'en manquaient pas un; et ils avaient donné successivement :

M. Bolus, parodie de *Brutus;*
Les Enfants trouvés, parodie de *Zaïre:*
Le Mauvais ménage, parodie d'*Hérode et Mariamne*;
Œdipe travesti, parodie d'*Œdipe;*
Les Dommages, parodie d'*Alzire*.

Mais M. de Voltaire n'entendait point être turlupiné de cette sorte ; et les plaisanteries des Italiens mettaient son orgueil au supplice. Lorsqu'en 1748, il donna sa *Sémiramis*, les Bouffons de l'Hôtel de Bourgogne s'apprêtèrent comme de coutume à lui décocher de leurs traits; et ils auraient joué leur parodie à Fontainebleau devant la cour, si la reine n était intervenue à temps.

Voltaire, en effet, avait écrit à cette princesse une lettre où il se montra affolé de dépit. Voici cette épître éplorée où le caractère d'un grand homme se décèle par ses plus petits côtés

« Madame,

« Je me jette aux pieds de Votre Majesté. Vous n'assistez aux spectacles que par condescendance pour votre auguste rang; et c'est un sacrifice que votre vertu fait aux bienséances du monde. J'implore cette vertu même; et je la conjure *avec la plus vive douleur* de ne pas souffrir que ces spectacles soient *déshonorés* par une *satire odieuse* qu'on veut faire contre moi, à Fontainebleau, sous vos yeux. La tragédie de *Sémiramis* est fondée d'un bout à l'autre sur la morale la plus pure, et, par là du moins, elle peut s'attendre à votre protection. Daignez considérer, Madame, que je suis *domestique du Roy*, et par conséquent *le vôtre*. Mes camarades, les gentilshommes ordinaires du Roy dont plusieurs sont employés dans des Cours étrangères, et d'autres dans des places très honorables, m'obligeront à *me défaire de ma charge*, si je subis devant eux et devant toute la famille royale un *avilissement aussi cruel*. Je conjure Votre Majesté, par la grandeur et la bonté de son âme, et par *sa piété*, de ne pas me livrer ainsi à mes ennemis ouverts et cachés qui, après m'avoir poursuivi par les calomnies les plus atroces, veulent *me perdre* par une flétrissure publique. Daignez envisager, Madame, que ces parodies satiriques ont été défendues à Paris pendant plusieurs années. Faut-il qu'on les renouvelle pour moi seul sous les yeux de Votre Majesté? Elle ne souffre pas *la médisance* dans son cabinet, l'autorisera-t-elle devant toute la Cour? Non, Madame, votre cœur est trop juste pour ne pas se laisser toucher par mes prières, et par *ma douleur*, et pour faire mourir *de chagrin et de honte* un ancien serviteur, et le premier sur qui sont tombées vos bontés. Un mot

de votre bouche, Madame, à M. le duc de Fleury et à M. de Maurepas, suffira pour empêcher *un scandale dont les suites me perdraient*. J'espère de votre humanité qu'elle sera touchée, et qu'après avoir peint la vertu, je serai protégé par elle.

« Je suis, etc.....

« VOLTAIRE. »

La lettre fit tout l'effet que son auteur en attendait. La représentation de la parodie de *Sémiramis* fut contremandée. Voltaire put se croire à l'abri des morsures de la satire. Mais sa quiétude fut de courte durée. Bientôt il sentit qu'on lui enfonçait des aiguilles entre chair et cuir. C'était Piron, son tourmenteur juré, qui rimait une chanson, que tout Paris répétait quelques jours après sur l'air : *Laissons-nous charmer*... de l'opéra de *Pyrame et Thisbé*. — Voici ces couplets :

L'INVENTAIRE.

Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?

Que dites-vous, amis,
De ce beau salmis?
Blasphèmes nouveaux,
Vieux dictons dévots,
Hapelourdes, pavots,
Et brides à veaux,
Mauvais rêve,
Sacré glaive,
Billet, cassette et bandeau,
Vieux oracle,
Faux miracle,
Prêtres et bedeaux,
Chapelle et tombeaux.

Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?

Tous les diables en l'air,
Une nuit, un éclair
Le Fantôme du Festin de Pierre,
Cris sous terre,

Grand tonnerre,
Foudres et carreaux,
États-généraux.

Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis ?

Reconnaissance au bout,
Amphigouris partout,
Inceste, mort-aux-rats, homicide,
Parricide,
Matricide,
Beaux imbroglios,
Charmants quiproquos.

Que n'a-t-on pas mis
Dans Sémiramis?

On a pu juger par la lettre de Voltaire à la reine, de l'état d'esprit dans lequel il se trouvait. On jugera aussi aisément des cuisantes douleurs que la chanson de Piron dut causer à l'auteur de *Sémiramis*.

Mais quel abîme sépare donc nos mœurs actuelles de celles d'il y a cent ans? Les auteurs d'aujourd'hui, loin de redouter la parodie de leurs œuvres, la considèrent comme une preuve de succès, et parfois en sollicitent l'honneur avec un empressement..... qui étonnerait bien Voltaire!

E. MULSANE

REVUE DES CONCERTS

Concerts populaires : Symphonie en *ut majeur* de Schumann. *Ouverture symphonique* de M. Salvayre. La *Madeleine au désert* de M. E. Reyer. — Concert national : *Adagio* et *Tempo di minuetto* de M. Vaucorbeil. *Sérénade* de M. Gouvy. *Andante* et *finale* d'une symphonie de M. Widor. *Scènes pittoresques* de M. Jules Massenet. — Concert Danbé : *La Fête d'Alexandre* de Haendel. — Séance de M. Mortier de Fontaine — Salle Herz : Concert organisé par M. Verger. — Matinées caractéristiques de mademoiselle Marie Dumas.

oncerts Populaires. — *Sixième Concert de la troisième série.* — Ce Concert, extrêmement nourri, abondait en belles choses ; mais, selon mon habitude, et vu l'espace restreint qui m'est réservé pour rendre compte des divers Concerts, je me bornerai à parler de la première audition de la symphonie en *ut majeur*, de Schumann. Cette symphonie est de bien loin la plus claire et la plus facile à comprendre de toutes les œuvres que j'ai entendues de ce maître, sans excepter même son quintette. Il s'y trouve de très grandes beautés. Le premier allegro et le scherzo qui le suit, précédant l'andante, sont remplis de chaleur. Schumann n'y tombe que très rarement dans la confusion, et encore n'est-ce jamais pour longtemps. L'andante est fort beau, surtout au commencement, qui est en *ut mineur*, auquel succède un superbe chant en *mi bémol majeur*. Malheureusement, la fin de ce morceau est longue et se perd en divagations ; mais le finale, qui se rattache à l'andante par un *attacca subito*, débute par un motif d'un rhythme bien marqué et très chantant. Ce motif se développe parfaitement au milieu d'une instrumentation soignée et brillante, et le finale se termine sur une belle cadence plagale.

Septième Concert. — Les *anciens* ont eu les honneurs de la séance ;

Beethoven, avec sa symphonie en *ut majeur*, Gluck, avec un fragment d'*Orphée*, Meyerbeer, avec sa magnifique marche intitulée : *Schiller*, et Spontini, avec un air de *Fernand Cortez*. Cet air, écrit pour baryton, a été supérieurement chanté par M. Bouhy, qui l'a empreint d'une douceur et d'une mélancolie tout à fait touchantes.

L'actif des *jeunes* à ce Concert se composait d'une ouverture symphonique, de M. Salvayre, et de la « Madeleine au désert, » de M. Reyer, premières auditions toutes deux. L'ouverture débute par un beau chant, large et franc : malheureusement, la suite ne répond pas au début. Le principal motif de l'allegro manque d'originalité, de brillant et de verve. Aussi, malgré certains effets des cuivres, l'ouverture n'a-t-elle produit aucune sensation. La « Madeleine au désert » est une scène pour baryton et non pour basse, quoi qu'en ait dit le programme. Ecrite dans un diapason extrêmement élevé, M. Bouhy, tout en l'ayant bien chantée, a parfois eu un peu de chevrotement dans la voix. Il y a une jolie phrase musicale sur les paroles : « Les parfums essuyés sur les pieds de Jésus, » et un motif assez bien inspiré sur le vers : « Et si tu pleures Christ, il est vivant là-haut. » Mais le défaut de la musique de la Madeleine au désert est d'être plutôt de la mélopée que du chant. On y chercherait en vain ces belles phrases, ces beaux rhythmes carrés qu'on admire tant dans Rossini, Meyerbeer et Auber.

Henry Cohen.

Concert National. — Les deux derniers concerts ont été exclusivement consacrés à l'exécution d'œuvres de compositeurs français modernes. Parmi ces œuvres, les unes nous étaient déjà connues, nous n'y reviendrons pas; d'autres sont nouvelles, nous allons les passer rapidement en revue. Je mentionnerai d'abord deux fragments, *Adagio* et *Tempo di Minuetto* tirés du quatuor en *ré* de M. Vaucorbeil et exécutés par tous les instruments à cordes. Ces deux morceaux n'ont rien que de très ordinaire : peu d'idées et encore moins d'originalité, quelques imitations plus ou moins curieuses du style des vieux maîtres et en particulier des formes de Glück et de Rameau, facture correcte d'un musicien qui sait bien son métier et qui connaît à fond ses classiques; en un mot, une de ces œuvres honnêtes et médiocres pour lesquelles il faudrait inventer le succès d'estime, s'il n'existait déjà. Je préfère de beaucoup à cette composition sans intérêt la *Sérénade* pour instruments à cordes de M. Gouvy, conçue également dans le style classique. C'est peu de chose, mais c'est charmant, et je m'associe tout à fait au sentiment du

public qui a voulu entendre une seconde fois cette petite page si fine et si délicatement tournée.

L'Andante et le *Finale* de la symphonie en *fa mineur* de M. Widor, précédemment exécutés aux concerts du Conservatoire, sont deux morceaux très distingués. Ce n'est pas que les idées de M. Widor soient bien remarquables : elles manquent en général de souffle et d'inspiration, mais, telles qu'elles sont, le musicien sait les traiter avec une rare facilité et même avec une certaine richesse de développement, et il manie l'orchestre avec une grande sûreté de main. — M. et madame Jaëll ont exécuté dans la perfection des *Variations sur un thème de Beethoven*, écrites pour deux pianos par M. Saint-Saëns ; la première et la sixième variation, ainsi que le finale, m'ont paru particulièrement jolis. Le concert s'est terminé par la troisième audition des *Scènes pittoresques*, de M. Massenet, l'un des plus grands succès du Concert national. Cette suite d'orchestre se divise en quatre épisodes : *Marche, Air de Ballet*, *Angelus*, *Fête Bohémienne*. Le thème de la *marche* est franc de rhythme et d'allures, le développement en est sobre et bien conduit. *L'air de Ballet,* qui compose le deuxième épisode, débute par une phrase large et ondulante, dont la mélodie, confiée aux violoncelles et soutenue par les *pizzicati* des instruments à cordes, semble empruntée à une vieille romance espagnole avec l'accompagnement de guitare traditionnel. Tout ce morceau est extrêmement réussi, il est plein d'élégance et empreint d'une poésie délicieuse ; on l'a bissé à l'unanimité. La troisième partie, *Angelus*, est une grande page plutôt scénique que vraiment symphonique ; c'est un ensemble d'un beau caractère et qui renferme de curieux détails d'instrumentation, entre autres un carillon et des imitations d'orgue. Je préfère les trois épisodes qui précèdent, au dernier, *Fête Bohémienne*, qui m'a paru beaucoup moins achevé que les autres. Ce n'est pas que le tableau manque de vie ni de mouvement, mais on y trouve des abus de sonorités et des négligences de style qui en déparen un peu l'ensemble. En résumé, les *Scènes pittoresques* (1), de même que les *Scènes de bal*, les *Scènes hongroises* et la *Musique pour une pièce antique* forment une de ces suites de tableaux de genre que M. Massenet sait disposer avec tant d'habileté. Le jeune musicien a beaucoup gagné à s'exercer dans ce genre aimable, qui d'ailleurs plaît beaucoup au public ; mais je crois que maintenant, au point où il en est arrivé, il est de son devoir de viser plus haut et d'aborder franchement la sym-

(1) *Les Scènes pittoresques,* réduites pour le piano, ont été publiées par M. G. Hartmann.

phonie; les qualités très sérieuses dont il vient de faire preuve dans son ouverture de *Phèdre,* nous sont un sûr garant des succès qu'il peut remporter dans un genre de compositions beaucoup plus élevé que celui auquel il s'est tenu modestement jusqu'ici.

Voici les concerts nationaux terminés, après avoir fourni une brillante campagne artistique. Dans mon prochain article, je présenterai, en guise de conclusion, un rapide résumé de cette campagne, dont il sera intéressant, je crois, de fixer la physionomie générale et de constater les féconds résultats.

H. Marcello.

Concert Danbé. — Après quatre brillantes exécutions consécutives de *Christophe Colomb*, M. Danbé, aidé de M. Bourgault-Ducoudray pour la partie vocale, nous a donné cette immortelle cantate que Haendel écrivit en 1736, et qui a nom : *La Fête d'Alexandre.* Mais, à la seconde audition, vaincu sans doute par la fatigue que tant de travaux artistiques lui ont occasionnée dans le courant de cet hiver, M. Danbé a dû renoncer à conduire lui-même son excellent orchestre et laisser à M. Bourgault-Ducoudray la double tâche de diriger en même temps les chœurs et les instrumentistes. Chaque fois que j'assiste à un des concerts de M. Ducoudray, je ne sais qu'admirer le plus, de son courage et sa persévérance à surmonter tous les obstacles qui surgissent à chaque minute, lorsqu'on veut organiser des morceaux d'ensemble, ou de l'ardent amour de la musique qui anime les amateurs qu'il dirige et leur grande intelligence.

La Fête d'Alexandre a été parfaitement rendue : M. Bosquin a chanté toute sa partie avec une grande supériorité, et surtout l'air : « Chants d'amour, » que M. Loys a admirablement accompagné sur le violoncelle. Mademoiselle Lorenz a interprété avec une belle voix et un profond accent dramatique l'air de la mort de Darius, et une basse-amateur, dont le programme n'a point donné le nom, s'est fait chaudement applaudir dans le grand air : « A mort tous ces infâmes. »

Analyser dans une demi-page toutes les beautés de cette musique si pompeuse, si passionnée, si gracieuse et si pleine encore de jeunesse, est impossible. Je rappelerai seulement les chœurs : « Gloire à toi, » « Vivez heureux » et « Sors des ombres, » où la trompette produit un si magnifique effet avec l'exécution de M. Teste, enfin, l'air « Belle et superbe. » M. Saint-Saëns et M. César Frank ont vigoureusement soutenu les voix sur le piano et sur l'orgue.

H. C.

Séance de M. Mortier de Fontaine. — Cette séance de musique historique a eu lieu dans les salons de M. Oscar Comettant, le 15 de ce mois. M. Mortier de Fontaine qui, en outre d'un très beau talent, est doué d'une mémoire des plus extraordinaires, a exécuté par cœur de douze à quatorze morceaux de piano, depuis Froberger, né en 1633, jusqu'aux compositeurs contemporains. Sans m'arrêter à ceux-ci, qui sont connus de reste, je signalerai comme ayant eu du succès une *Passacaglia*, de Muffat, charmante et d'un beau développement pour l'époque où il vivait; un allegro très brillant, de Scarlatti, et un ravissant menuet, d'Haydn. Le quatuor des dames suédoises et l'air de la *Prise de Jéricho* chanté par une jeune personne dont le nom n'était pas sur le programme, ont agréablement varié le concert.

Salle Herz. — Un superbe concert, organisé par M. Verger, avec le concours d'artistes de premier ordre, a été donné dans cette salle le 17. Madame Peralta, cantatrice mexicaine qui est venue à Paris pour faire soigner sa vue, possède un beau soprano *sfogato*, parfaitement juste, et joint à ces dons naturels un talent qui aborde sans sourciller les plus grandes difficultés, dont elle se tire toujours avec bonheur. Bissée après une valse, d'Ascher, elle s'est accompagnée elle-même une valse de sa composition, encore plus ardue que la première. Madame Volpini, dont la réputation est européenne, a chanté avec entraînement le boléro des *Vêpres siciliennes*, et avec un magnifique accent dramatique le duo de la *Lucia*, où, du reste, M. Cellini l'a supérieurement secondée. M. Gardoni, toujours charmant, a fait entendre *la Mandolinata* et un duo de *la Traviata* avec madame Volpini. Mademoiselle Morensi était sur le programme et, en effet, a tenté de chanter un duo; mais, malheureusement, la grippe avait implanté sur sa voix ses griffes crochues, et le quatuor de *Rigoletto* a été supprimé. MM. Daniel, Bergamaschi et Tom Hohler ont aussi recueilli leur part d'applaudissements.

Matinées caractéristiques de mademoiselle Marie Dumas. — La musique prend une si curieuse part aux *Matinées caractéristiques* de mademoiselle Marie Dumas, que la *Chronique musicale* veut en recueillir les programmes. La spirituelle et déjà célèbre comédienne, qui promène son répertoire de saynètes inédites, de Trouville à Saint-Pétersbourg et de Monaco à Londres, n'avait pas encore fait une véritable saison parisienne. Elle commence par une fondation. Chacun de ses programmes

doit donner, littérairement et musicalement, la sensation d'une époque, d'une nationalité. Il y a eu le mardi Louis XIV, le mardi russe, le mardi anglais, le gaulois, il y aura le mardi Louis XV... Bornons-nous aux sommaires, ils ont leur éloquence et leur esprit d'à-propos.

La première matinée tombant un mardi gras devait être « carnavalesque. » Mademoiselle Dumas a dit, pour sa part, trois sonnets qu'Arsène Houssaye lui a dédiés : *masques, loups, dominos;* une saynète bouffe imitée de l'anglais, les *Bœufs gras*, de Monselet, avec variante finale, et les *Variations sur le Carnaval de Venise,* de Théophile Gautier, aussitôt suivies des *Variations sur le Carnaval de Venise*, de Paganini, que jouait M. de la Rancheraye. La *giovinetta* Joséphine Ronzi chantait la canzone d'*Un ballo in maschera* et *la Calesera*, d'Yradier. On applaudissait Antonin Marmontel dans le *Carnaval romain*, de Guiraud, et *la Tarentelle*, de Duprato; puis, Lack et sa *Boîte à musique* et *le Galop à huit mains*, de Lavignac (première audition), par l'auteur et trois autres pianistes maigres, les quatre fils Aymon du clavier! Pour finir, *Madame de Thurlure à Versailles,* scène du carnaval politique.

Le second mardi était dédié au Grand Siècle, et mademoiselle Marie Dumas le faisait même remonter à 1620, avec une curieuse et chaude poésie de Théophile de Viau. La partie littéraire se complétait avec du Molière, du Boileau, du La Fontaine, une lettre étincelante de madame de Sévigné... Madame Lacombe a chanté, d'un grand style, un air d'*Issé,* pastorale de Destouches (1697), et des fables de La Fontaine mises en musique par Louis Lacombe, et M. Valdec, un air *du Médecin malgré lui*, de Gounod. MM. Lacombe et Antonin Marmontel, n'ayant pu se procurer un clavecin du temps, se contentaient d'un excellent Erard : on a ainsi entendu une chacone, de Lulli; les deux menuets, de Marmontel, à madame de Sévigné et à mademoiselle de La Vallière; une sarabande, de Chambonnières (1640), etc.

Le troisième mardi était le mardi russe. Grâce au superbe contralto de madame Poliakoff et au soprano élégant de mademoiselle Marie Lagorio, on a entendu dans la langue originale un duo de Dargomijski, un air de l'opéra *la Roussalka*, une élégie de Jakovlef, *le Soir* de Moniousko, — l'admirable mélodie de Glinka, *le Chant de Marguerite. Le Rossignol*, d'Alabieff, a seul été chanté en français. Mademoiselle Marie Dumas avait lu les vers destinés à l'édition française de la *Marguerite*, de Glinka. Elle a dit encore des fabliaux traduits, et lu à toute verve un chapitre de l'illustre conteur Ivan Tourguéneff. Louis Diémer a mis à perfection une rêverie du moscovite Rubinstein, et la rapsodie, de Liszt;

M. Marsik a partagé son succès dans une sonate de Rubinstein. Deux autres violonistes étaient de la fête, M. Alterman (de Moscou), qui a joué une romance de sa composition, et M. de La Rancheraye, avec les variations de Wieniawski sur le théâtre populaire « *Krasnié sarafane* (*La Chronique Musicale* a publié cet air ainsi que le *Rossignol*, d'Alabieff). » L'hymne national russe, brillamment exécuté par M. Dolmetsch, ouvrait et fermait le programme.

A la matinée *anglaise*, M. Jules Lefort a chanté, avec sa *maestria* accoutumée, deux romances anglaises en anglais, puis, le monologue et l'*Arioso d'Hamlet* (Ambr. Thomas). M. Wormser, un des meilleurs élèves de Marmontel, avait choisi une sarabande de Haendel, l'*Hirondelle d'Osborne* et la *Funeral March of a Marionette*, de Gounod; M. Dolmetch, un nocturne de Field et des airs écossais; et tous deux ensemble, l'ouverture de *Lurline* (Wallace) et la *Jubel-Ouverture*, où, comme on sait, Weber a enclavé le *God save the Queen*. Mademoiselle Dumas disait sa fantaisie shakespearienne : *La Reine Mab*, sur un accompagnement quasi-symphonique, composé expressément par M. Jules Cohen, exécuté par lui au piano ; elle lisait un chapitre bouffon de Dickens, et jouait la séance célèbre de *Garrick chez mademoiselle Clairon*.

A la matinée gauloise, elle vient de dire la farce du *Cuvier* (environ en l'an 1500), une épître de Clément Marot, une ballade de François Villon, une autre de Banville, etc. M. Lafont chantait deux des « Joyeusetés de bonne compagnie, » de Pessard (paroles de Jean Passerat et de Gilles Durand, 1590); M. Vaucorbeil accompagnait lui-même au piano ; mademoiselle Ch*** chantait la délicieuse mélodie qu'il a écrite sur le Rondel de Charles d'Orléans (1415). La *Pavane* venait d'être exécutée sur l'alto par MM. Telesinski et Dolmetch. Le même Telesinski a joué de la viole d'amour, puis sur le violon une fantaisie sur la *Romanesque* (air de danse du seizième siècle). Ce n'est pas l'arrangement mis à la mode il y a quarante-cinq ans par Baillot, mais un travail tout nouveau. A ce titre, nous en offrons la primeur aux lecteurs de la *Chronique musicale*, et nous faisons de même pour la *Marche du roi René*, réharmonisée pour la circonstance par un de nos collaborateurs.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra-Comique : *Marie-Magdeleine* — *Mignon*. — Opéra : *Hamlet*

La quinzaine qui vient de s'écouler n'a été signalée par aucune première représentation proprement dite. Les directeurs de théâtre se préparent, eux aussi, par le jeûne et l'abstinence, aux pieuses pratiques de la Semaine-Sainte. Je sais bien que ceux des Bouffes et du Châtelet, Pharisiens endurcis pour qui la macération n'est qu'un vain mot, ne craignent point d'inaugurer le Carême par de profanes exercices tels que les répétitions de la *Belle au bois dormant* et des *Parisiennes*, mais en regard de ces sacrifices aux faux dieux de l'opérette, voyez le vigoureux retour offensif que va tenter le vieux monde catholique contre l'invasion païenne ! Le Théâtre-Italien, *fanatico per la Madona*, a donné mardi dernier le *Stabat mater* et la *Messe Solennelle* de Rossini. Le même soir, M. Lamoureux nous offrait, au Cirque d'Été, *la Passion selon saint Mathieu* de Jean-Sébastien Bach, avec des fragments du *Messie* d'Haendel. Les Concerts populaires annoncent des fragments du *Stabat* de Rossini et de celui de M. Bourgault Ducoudray. Enfin, on attend au Concert Danbé un autre *Stabat* dû à madame de Grandval. Si notre cœur n'est point touché de la grâce, il nous faudra n'en accuser que nous.

L'Opéra-Comique a devancé l'heure des concerts spirituels en nous

rendant, dès le 24 mars, la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet. Ô Madeleines! serez-vous toujours battues par les destins contraires et vouées aux existences vagabondes! A son tour, la *Marie-Magdeleine* de M. Massenet a passé les ponts, déserté le quartier herbeux de l'Odéon, et est venue chercher fortune sur la rive droite. Comme les très illustres et très précieux étudiants de Rabelais, comme la Musette de Murger et beaucoup d'autres Musettes, elle a transfrété la Séquane et tout en déambulant par les quadrivies de l'urbe, elle a fait choix d'un gîte à l'Opéra-Comique où elle demeure depuis une semaine avec d'étranges compagnons, Girot et Gaveston, Georges Brown et Cantarelli, Pygmalion et le petit Horace de Massaréna. Le plus piquant de l'aventure est que cette société mêlée vit dans la meilleure entente, et qu'on accourt de toutes parts pour voir *Marie-Magdeleine* en son nouveau ménage. *La Chronique Musicale* ayant longuement apprécié, dans un de ses derniers numéros, la valeur musicale de *Marie-Magdeleine,* je ne reviendrai pas sur cette analyse. A l'Opéra-Comique, c'est madame Carvalho qui chante de rôle de Magdeleine, et avec le grand style que l'on sait. Mademoiselle Franck tient, à ses côtés, le personnage épisodique de Marthe : elle porte le costume des femmes de Béthanie avec une grâce que relève encore son air de tête israélite très accentué : sa voix est malheureusement moins souple que sa taille. La partie de Judas est restée confiée à Bouhy, qui y fait sonner sa belle voix de baryton avec un goût extrême. J'avoue qu'il m'est impossible de saisir le sens intime que M. Duchesne (Jésus) attache au trille perpétuel, dont il agrémente chacune de ses notes. La ligne déjà très ténue du chant de M. Massenet perd beaucoup de netteté sous cette fioriture monotone. L'orchestre et les chœurs habilement dirigés par M. Colonne, rétablissent dans l'exécution de *Marie-Magdeleine* l'équilibre un peu compromis par les *soli.*

Quelques jours avant *Marie-Magdeleine*, l'Opéra-Comique avait fait reprise de *Mignon*, pour les débuts de mademoiselle Chapuy, dans le rôle délicat de la poétique héroïne de Gœthe. Importunée pendant tout le cours de la représentation par les souvenirs écrasants de sa devancière, madame Galli-Marié, la nouvelle interprète de *Mignon*, a péché par excès d'intention en sens contraire : elle a trop noblement caractérisé cette physionomie ondoyante, qui a gardé de son séjour parmi les Bohémiens, cette pointe de sauvagerie qui doit se trahir malgré elle dans tous ses actes. Elle m'a rappelé ces enfants trop curieux qui grattent l'émail des objets trouvés pour savoir ce qu'il y a dessous. A part ce défaut imputable à une conscience d'artiste très scrupuleuse, mademoiselle Chapuy a souvent rencontré le charme et l'émotion sincère. Sa voix prend

chaque jour du timbre et de l'élasticité : il lui reste à relier le registre grave au registre élevé par un fil plus soyeux et plus résistant.

Opéra. — *Centième d'Hamlet.* — 23 *mars* 1874. Les critiques musicaux conservent précieusement le service qui leur fut adressé pour la centième représentation d'*Hamlet*, fixée au mercredi 23 octobre 1873. Ce chiffon de papier leur rappellera toute leur vie la date de l'incendie de l'Opéra dans la nuit du mardi au mercredi. Cette nuit-là, les flammes se mirent à chanter, en crépitant sur la salle de la rue Le Peletier, le terrible monologue *Être ou ne pas être!* Par une fatalité singulière, le feu occupe dans l'histoire de l'œuvre de Shakspeare une place désolante. En 1613, son théâtre, *Le Globe*, est consumé et plusieurs de ses manuscrits réduits en cendre. Peu de temps après, un incendie qui éclate à Strafford, brûle une partie de sa correspondance. Un autre dévore chez Ben Jonson les lettres qu'il avait écrites à celui-ci. Le grand incendie de 1666 à Londres, embrasant des rues entières, nous enlève quantité de documents qui lui étaient relatifs. Enfin, après deux siècles, le feu n'est point apaisé, et le voici qui, la veille même d'une centième représentation d'*Hamlet*, se dresse devant le génie de Shakspeare comme le spectre de la rancune. M. Halanzier, qui n'entre point dans les méchants calculs du Destin, nous a rendu *Hamlet* qui a doublé aujourd'hui son cap centenaire. La décoration de cet opéra avait été brûlée tout entière. Il a fait repeindre le tableau de l'esplanade et celui du lac, et dans une fouille faite aux magasins du Théâtre-Italien, il a découvert quelques toiles banales avec lesquelles il a complété sa mise en scène. A mon avis, M. Faure n'a pas dans tout son répertoire de meilleur rôle qu'Hamlet : ses défauts se sont joints à ses qualités pour le servir dans cette création achevée. On se fait, en général, une idée très fausse du caractère d'Hamlet qu'on se figure volontiers comme étant monstrueux.

Je ne sais si Faure s'est inspiré du jugement magistral de Gœthe sur Hamlet; mais son jeu concorde absolument avec les précieuses indications du poëte allemand, sur la manière dont un acteur doit comprendre et composer le personnage d'Hamlet « une âme qui n'était point faite pour agir, et qui est chargée d'une action terrible. » Le type dramatique créé par Shakspeare et si bien défini par Gœthe, demandait toute cette intelligence. Le chant d'Ambroise Thomas qui incline sensiblement à la mélopée, avait besoin de cette diction nerveuse dans le récitatif, de cette

accentuation pleine de nuances, de ces inflexions de voix toujours justes et toujours proportionnées à l'effet. Faure est un Hamlet admirable.

Madame Gueymard déploie en liberté son bel organe dans le rôle de la reine. Mademoiselle Devriès est non-seulement une virtuose accomplie et maîtresse d'elle-même, c'est aussi une Ophélie fort touchante. On la rappelle chaudement après sa belle scène des bords du lac. Mais aussi, existe-t-il rien de plus suave et de plus pénétrant que le court récit de la mort d'Ophélie dans l'*Hamlet* original? En plaçant la réalité sur la scène devant l'œil du spectateur, MM. Michel Carré et Barbier n'étaient-ils pas sûrs de frapper un grand coup?

ARTHUR HEULHARD.

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

FÉVRIER

28 *Février.* — Opéra-Comique. 300e représentation de *Galathée*, de M. Victor Massé. — Toulon. Première représentation du *Légataire de Grenade*, drame lyrique en quatre actes, paroles de M. Maurice Bouquet, musique de M. Hugh-Cass. Cet ouvrage, dû à la plume de deux auteurs marseillais, avait pris part au concours ouvert en 1867 au Théâtre-Lyrique, et à la suite duquel avait été couronné *le Magnifique*, paroles de M. Jules Barbier, musique de M. Philippot.

MARS

1er *Mars.* — Société des Concerts du Conservatoire. Première exécution du *Chœur des Élus*, tiré du *Jugement dernier*, oratorio de M. Wekerlin, écrit sur des paroles de Gilbert. — Concerts populaires. Première exécution d'une ouverture de concert, de M. Ernest Guiraud (1).

3. — Théatre-Italien. Reprise de *Semiramide*, de Rossini.

6. — Bouffes-Parisiens. Premières représentations : *le Bouton perdu*, opérette en un acte, paroles de MM. Eugène Grangé et Victor Bernard, musique de M. Adrien Talexy ; *Mariée depuis midi*, opérette en un acte, paroles de MM. William Busnach et Armand Liorat, musique de M. Georges Jacoby.

7. — Milan (Théâtre de la Scala). Première représentation de *i Lituani*, opéra sérieux en quatre actes, paroles de M. Ghislanzoni, musique de M. Amilcare Ponchielli.

8. — Concerts populaires. Première audition des *Esquisses symphoniques*, de madame la comtesse de Grandval. — Concert national. Premières auditions : *Rome et Naples*, pièces symphoniques de M. Alfred Rabuteau, premier grand prix de Rome de 1868 ; *Ballade* et *Minuetto-Scherzo* pour piano et orchestre, de M. Auguste Dupont, professeur au Conservatoire de Bruxelles, qui exécute la partie de piano.

11. — Délassements-Comiques. Première représentation de *Paille d'a-*

(1) Dans les derniers jours de Février ou dans les premiers jours de Mars, on donne, au Théâtre-Royal de Liége, la première représentation de *la Posada* ou *le Souper du Roi*, opéra comique en un acte, paroles de MM. Stanislaus et Rodembourg, musique de M. Eugène Hutoy.

voine, opéra comique en un acte, paroles de MM. A. Jaime et A. Lemonnier, musique de M. Robert Planquette.

14. — Eldorado. Première représentation du *Trésor de Cassandre*, opérette-pantomime en un acte, paroles de M. H. Bedeau, musique de M. Frédéric Barbier.

18. — Opéra-Comique. Reprise et 301e représentation de *Mignon*. — Folies-Bergère. Première représentation de *la Folie espagnole*, ballet-divertissement en un acte, de M. Francesco, musique de M. Pénavaire.

20. — Salle Herz (Concert de M. Albert Sowinski). *Le Carillon de Notre-Dame de Cléry*, opéra comique en un acte, musique de M. Francis Thomé.

21. — Eldorado. Première représentation du *Professeur de tyrolienne*, opérette bouffe en un acte, paroles de MM. Villemer et Delormel, musique de M. Francis Chassaigne.

22. — Société des Concerts. — Première audition de l'ouverture de *Marie Stuart*, de M. Zuylen de Nyevelt. — Concerts populaires. Premières auditions : Ouverture symphonique de M. Salvayre, grand prix de Rome de 1873; *la Madelaine au désert*, scène pour voix de basse, de M. Ernest Reyer, chantée par M. Bouhy.

23. — Opéra (salle Ventadour). Centième représentation d'*Hamlet* (On se rappelle sans doute que le 29 octobre 1873, jour de la destruction de l'Opéra, les affiches de ce théâtre annonçaient pour le soir même cette centième représentation d'*Hamlet*, qui s'est ainsi trouvée retardée de cinq mois).

24. — Opéra-Comique. Première exécution de *Marie-Magdeleine*, drame sacré en trois actes et quatre tableaux, poème de M. Louis Gallet, musique de M. Jules Massenet. (Cet ouvrage avait été exécuté primitivement à l'Odéon). — Menus-Plaisirs. Réouverture, avec une nouvelle direction, et reprise du *Petit-Faust*, opéra bouffe de M. Hervé.

25. — Exécution, en l'église de Notre-Dame, de la messe solennelle en *la*, de Cherubini (1).

A. P.

(1) Mentionnons ici trois ouvrages qui se sont produits en Belgique. Au théâtre royal d'Anvers, le 17 mars, *la Mort du Tasse*, grande scène de musique, paroles de M. Jules Guilliaume, musique de M. Franz Servais, grand prix de Rome de 1873; à Mons, *l'Illusion*, opéra comique en un acte, musique d'un lieutenant dans l'armée belge, M. Toussaint, qui s'est servi du livret jadis mis en musique, sous ce titre, par Hérold; à Tournai, *le Déraillement*, opéra comique en un acte, musique de M. Édouard Vaucampt.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

oici les dispositions du projet de loi concernant l'achèvement des travaux de l'Opéra et qui a été adopté par 484 voix contre 60.

Art. 1er. — Le ministre des travaux publics est autorisé à accepter les offres qui lui seraient faites, soit par des réunions de propriétaires, soit par des Sociétés de crédit, d'avancer à l'État, en 1874, la somme de 3,900.000 francs, en 1875 la somme de 1 million de francs, nécessaires à l'achèvement du nouvel Opéra et à l'acquisition du matériel.

Le taux d'intérêt ne pourra dépasser, tout compris, 6 p. 100.

Art. 2. — Les avances qui seront faites seront remboursées en sept annuités, à partir du 1er janvier 1876.

Art. 3. — Une somme de 1 million de francs sera inscrite annuellement au budget du ministère des travaux publics pour le payement de l'annuité.

Art. 4. — Le traité passsé par le ministre des travaux publics devra être approuvé par un décret du président de la République.

Art. 5. — Dans le cas où il ne serait pas fait d'offres à l'État dans les termes des articles précédents, ou, dans le cas où ces offres seraient insuffisantes, il sera pourvu à la totalité ou à partie des dépenses autorisées par la présente loi, suivant les cas, à l'aide des ressources du budget.

Un crédit de 3,900,000 francs est inscrit éventuellement à cet effet au budget du ministère des travaux publics en 1874, et de 1,000,000 de francs en 1875 par addition au crédit de 1 million qui est déjà porté pour 1874 et au crédit égal qui est proposé pour 1875.

Art. 6. — Il est ouvert au ministère des travaux publics, sur l'exercice 1873, pour les travaux de déblaiement de l'ancien Opéra, un crédit de 60,000 francs.

« Dans l'opinion de MM. Lefuel, Duc et Questel, trois architectes, dont le talent et l'expérience ne sont contestés par personne, le nouvel Opéra peut

et doit être achevé dès le mois d'octobre ou de novembre de cette année, comme il est indispensable que cela soit, pour donner des représentations à la fin de décembre 1874 ou au commencement de janvier 1875.

Immédiatement après le vote, le Ministre des Beaux-Arts doit autoriser M. Halanzier à prélever sur les 300,000 fr. réservés, les fonds nécessités par les dépenses de mise en scène de l'*Esclave*, d'Edmond Membrée, qui, pour être joué à la salle Ventadour, coûtera, d'après une première évaluation, la somme de 84,000 fr.

— Une singulière trouvaille a été faite le mois dernier à la bibliothèque Sainte-Geneviève.

Dans un casier renfermant divers manuscrits, on a découvert la copie originale de l'opéra *Jonathas*, que Charpentier, l'auteur de la musique du *Malade imaginaire*, de Molière, avait composé pour la maison professe des Jésuites, située alors à l'endroit où est maintenant le lycée Louis-le-Grand.

Cet opéra, œuvre médiocre à tous les points de vue, sert à marquer nettement l'époque où la musique profane se mêla sans scrupule, dans les églises, à la musique sacrée. Les révérends pères firent jouer *Jonathas* sur leur théâtre — car il y avait un théâtre — et leurs acteurs, ceux de l'Académie royale de musique, n'avaient qu'à quitter leur costume de théâtre et à franchir un couloir pour aller exécuter des motets à l'église.

« Cette église est quasiment l'église de l'Opéra, dit Fréneuse de la Vieuville, car ceux qui ne vont point à l'un s'en consolent en allant à vêpres en l'autre, où ils retrouvent les mêmes chanteurs à meilleur marché; aujourd'hui, un acteur nouvellement reçu ne se croirait qu'à demi possesseur de son rang et de son emploi, s'il n'avait joué chez les grands jésuites. »

Les actrices y allaient aussi, surtout pendant la semaine sainte et les fêtes de Pâques. Alors, l'église des Jésuites ne pouvait suffire à contenir la foule. Il était d'usage, dans le beau monde, de donner pour la chaise le prix d'une entrée à l'Opéra.

—Voici, d'après la *Gazzetta musicale*, de Milan, l'âge de quelques journaux d'art :

A Milan, le *Cosmorama pittorico* est entré dans sa trente-neuvième année d'existence; *la Fama*, dans sa trente troisième; *Il Trovatore* compte 21 ans; l'*Amico degli artisti* en compte 10; *le Monitore dei Theatri*, 14; *Il Mondo artistico*, 18; à Florence, l'*Italia artistica* a 15 ans; *Il Corriere di Firenze*, 11; l'*Arlecchino*, 8; *Il Bellini*, 3; à Gênes, *La Liguria artistica* court sa 18e année; à Turin, *le Pirate* compte 41 ans; à Rome, *Il Liuto* a 4 ans; *la Palestra musicale*, 4; *Arte et Scienza*, 2; à Naples, *l'Omnibus* a 42 ans; *la Rivista settimanale*. 10; *La Staffetta*, 8; *Il Napoli musicale*, 7; *Il Mefistofele*, 5; l'*Alciom*, 2; à Vérone, l'*Albo deï Giovanni*, 2; à Urbin, *Il Raffaello*, 6; à Livourne, *la Fanfara*, 2; à Palerme, *la Gazzetta artistica*, 10; *Il Diogene*, 17; *Rigoletto*, 5; *La Lince*, 4; *la Rivista italiana*, 4; *Il Gustavo Modena*, 2; à Trieste, *la Maschera*, 10; *l'Arte*, 5; à Paris, *la Gazette musicale*, 41; *l'Europe artiste*, 22: *le Ménestrel*, 41; *l'Art musical*, 13: *le Monde ar-*

tiste, 12 ; à Bruxelles, *le Guide musical*, 20 ; à Barcelone, *La Espana musical*, 9.

— Un ouvrage très important de M. Philippe Spilta, ayant pour titre : *Jean-Sébastien Bach*, 1 vol. de 784 pages, a paru chez Breitkopf et Hartel, à Leipzig. La *Neue Zeitschrift für muzik* (n° du 6 février), qui l'analyse longuement, en fait le plus grand éloge.

— Une excentricité de haute saveur vient de paraître chez Mackar, passage des Panoramas. C'est une polka de A. Cœdès, intitulée *Revolver-Polka*, dédiée à M. Alexandre Duval, et illustrée d'un titre magnifique.

Cette polka renferme des passages dans lesquels on fait entendre des détonations de pistolet. D'ici peu, cette polka sera sur tous les pianos.

— M. Hurand, le chef des chœurs du Théâtre-Italien, a été déclaré adjudicataire de la location du concert de l'Horloge, aux Champs-Élysées, qui va devenir les Bouffes-Italiens.

La mise à prix de 12,000 fr. est montée à 40,200 fr.

— On annonce la mort du compositeur danois Lumbye, dont notre collaborateur M. Maurice Cristal a parlé, dans ses articles récents, sur la musique en Scandinavie, le Danemarck et la Norwége.

— *L'Arte* de Trieste rend compte de l'effet produit à Venise par le *Rienzi* de Wagner, représenté ces jours derniers à la Fenice.

Notre correspondant constate tout d'abord qu'il n'y a pas eu de succès.

La première représentation a eu lieu devant un public choisi, et pénétré de la gravité du jugement qu'il allait rendre, jugement attendu avec anxiété par l'Italie tout entière. On a accueilli avec des applaudissements très accentués la symphonie, le septuor concertant du deuxième acte, et le finale du même acte.

On a encore applaudi, mais moins chaudement, le premier récitatif du ténor, le chœur des messagers de paix, la danse pyrrhique et la scène suivante.

Quelques autres morceaux, clairsemés dans le premier et le second acte, ont encore été bien accueillis. Le reste a été l'objet d'un éloquent et glacial silence.

La musique du *Rienzi*, dit le correspondant, rappelle celle du *Tannhauser* et du *Lohengrin*, quelquefois mélodique à la manière italienne, la plupart du temps manquant d'inspiration.

La partie instrumentale, extraordinairement travaillée, n'est pas homogène, et se distingue par un abus d'unissons ou d'accompagnements, de basses à l'octave sans aucun effet.

Les idées nouvelles sont rares, mal exprimées et mal liées les unes aux autres, affectant, parfois, le caractère purement italien, et ailleurs n'en ayant aucun de déterminé. Et, ajoute-t-il, il ne faudrait pas attribuer le quasi insuccès du *Rienzi* à l'insuffisance de l'exécution. Le public savait à quels artistes

il avait affaire, et ne s'occupait que de l'œuvre musicale. Il s'est même abstenu de siffler tels ou tels artistes qui l'eussent bien mérité.

En somme, *le succès* du *Rienzi* peut se traduire par ce fait significatif: La direction avait pour les deux premières soirées élevé à 5 livres le prix des billets, à la troisième elle les a remis à 3 livres.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Voici la distribution exacte de l'*Esclave*, telle qu'elle a été arrêtée définitivement dimanche soir, après une dernière entrevue entre MM. Halanzier et Carvalho, d'une part, et MM. Membrée, Barbier, Got et Foussier, d'autre part :

Le prince Kaledji	MM. Sylva.
Dimitri	Lassalle.
Le Pope	Gailhard.
Moraskeff	Bataille.
Constantin	Grisy.
Paula	Mmes Mauduit.
Prascovia	Rosine Bloch.

Voici la nomenclature des tableaux :

1er acte : Chez Paulus le Pope ;
2e acte : Le Lac des Roses, ballet ;
3e acte : Le Palais du comte Dimitri ; divertissement ;
4e acte : L'intérieur d'une église russe ;
5e acte : 1er tableau : même décor qu'au premier acte ;
2e tableau : devant les murs de la ville.

Les décors sont peints par MM. Fromont et Daran, sauf celui du deuxième acte, le Lac des Roses, qui sera de Chéret.

Les ballets sont réglés par M. Mérante.

Enfin, l'action se passe au quatorzième siècle, à Batchi-Séraï, dans la Russie d'Asie.

Italiens. — Mademoiselle Heilbron doit ouvrir la saison du théâtre de Covent-Garden, à Londres, par la *Traviata.*

Mademoiselle de Belocca chantera à Covent-Garden le 14 avril, mais elle sera de retour à Paris, ainsi que mademoiselle Heilbron, pour jouer au Théâtre-Italien le *Nozze di Figaro*, opéra qui clôra la saison.

— Le baryton Padilla vient de quitter les Italiens pour remplir son engagement au Théâtre-Impérial de Berlin.

Fiorini lui a succédé dans *Assur*, laissant à Tagliafico le rôle d'Oroë.

— Mademoiselle Donadio, qui vient de finir sa tournée à l'étranger, fait sa rentrée dans la *Sonnambula.*

Opéra-Comique. — *Gille et Gillotin*, l'opéra comique de M. Ambroise Thomas, doit passer immédiatement après Pâques, en même temps que *Joconde*, distribué comme suit :

Joconde	MM.	Bouhy.
Le prince		Coppel.
Janetta	Mlle	Chapuy.

Les autres rôles, par mesdemoiselles Thibault et Isaac.

— On annonce la réception des *Amoureux de Catherine*, opéra comique de MM. Jules Barbier, et Henri Maréchal, grand prix de Rome.

— M. du Locle a reçu, de Londres, l'autorisation de Charles Gounod, nécessaire pour que *Mireille* puisse être jouée à l'Opéra-Comique.

Les études de *Mireille* vont commencer.

Madame Carvalho chantera le rôle de Mireille ; M. Duchesne, celui de Vincent.

M. Ismaël reprendra le rôle d'Ourrias qu'il a créé.

La symphonie du *Rhône*, coupée au Théâtre-Lyrique après quelques représentations, sera rétablie.

Châtelet.—Très prochainement, la *Belle au bois dormant*, l'opéra-féerie de MM. Clairville, Busnach et Litolff. Voici la distribution exacte et définitive de cette pièce :

Sylvéa	Mmes	M. Reboux.
Nérida		P. Marié.
Azoline		Labat.
La reine des fées		Berthelot.
Muguet	MM.	Laurent.
Coquelicot		Guillot.
Abaltaman		René Jullien.
Alcofribas		Donato.
Le roi Malaquin		Crambade.

Folies-Dramatiques. — La *Belle Bourbonnaise* passera aux Folies-Dramatiques le 9 avril.

Le lundi de Pâques aura lieu la 409e et dernière représentation de la *Fille de madame Angot*.

Les principaux interprètes de la *Belle-Bourbonnaise* sont : MM. Sainte-Foy, Milher et Villars ; Mesdames Desclauzas et Tassilly.

Bruxelles. — La première représentation de *Giroflé-Girofla*, du maestro Lecocq, a été, à l'Alcazar, une véritable solennité.

Meyerbeer, Gounod, Félicien David, Ambroise Thomas, Wagner, dit le *Guide Musical* belge, quand ils sont venus à Bruxelles présider à l'exécution

de leurs œuvres, n'ont jamais reçu d'ovation comparable à celle dont les dilettanti de l'Alcazar viennent de gratifier l'immortel auteur de *perruque blonde*.

Tous les soirs, la foule se bouscule pour entrer aux Folies-Parisiennes, et elle applaudit, elle bisse les principaux morceaux de la partition de Lecocq avec un enthousiasme délirant. Les couplets de Bolero, l'air de Giroflé, le chœur des Pirates, l'ariette de Marasquin, la chanson de Moursouck, les finales et le grand duo transportent la salle. *Giroflé-Girofla* en a chez M. Humbert pour ses cent représentations.

— M. Brandus a acheté, après la première représentation, la partition de *Giroflé-Girofla*.

Saint-Pétersbourg. — Quelques journaux russes, parlant de l'opéra de *Mireille* de Gounod chanté en ce moment à Saint-Pétersbourg, prétendent que c'est un véritable soporifique, que seul peut combattre le grand talent de a Patti.

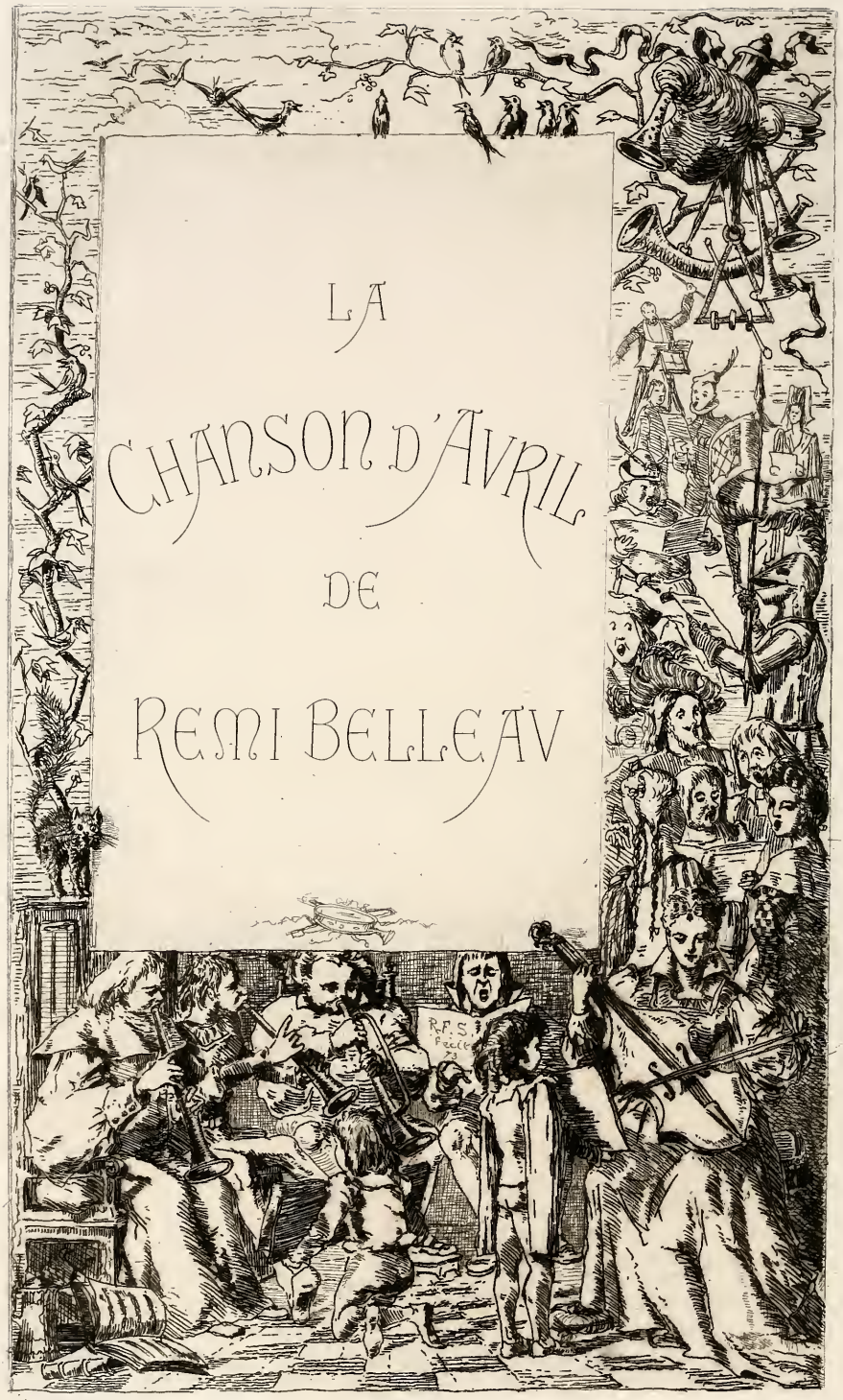
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette 61.



IMP. L. CADART. Paris

AVRIL

Chanson de Remy Belleau

EMY BELLEAU naquit en 1520, à Nogent-le-Rotrou, au pays du Perche. Il fut une des gloires de « la pléiade des poètes » où brillaient de l'éclat des plus belles rimes Ronsard, Baïf et du Bellay. Pendant le temps que lui laissait sa charge de secrétaire de Charles de Lorraine, il composa des élégies, des églogues, des épithalames, etc.... Il donna aussi une traduction d'Anacréon, et un poème intitulé : *Les Amours et Échanges de pierres précieuses.* L'auteur de *la Chanson d'Avril* est mort à Paris le 6 mars 1577, et a été enterré aux Augustins.

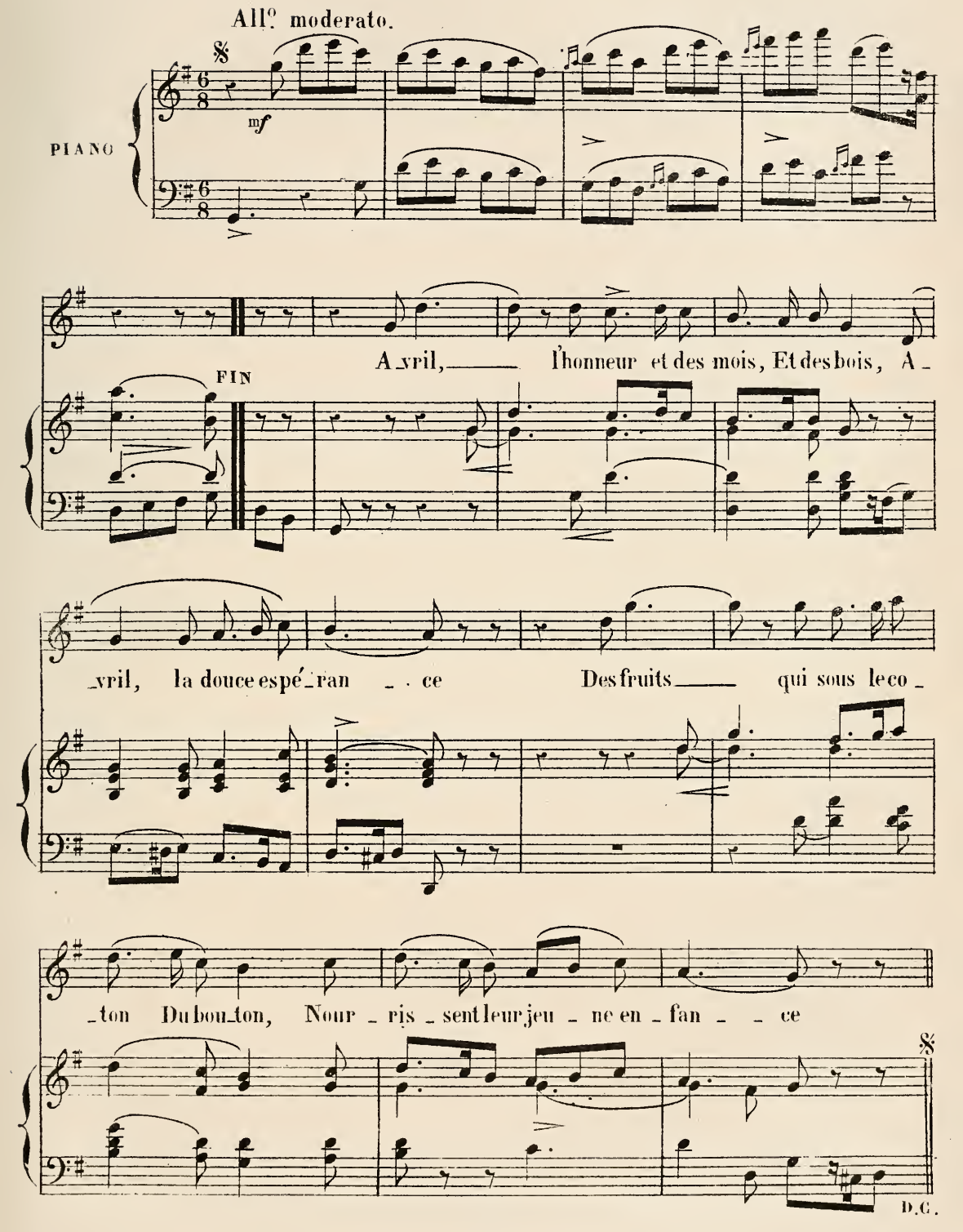
AVRIL, *l'honneur et des mois*
Et des bois,
Avril, la douce espérance
Des fruits qui, sous le coton
Du bouton,
Nourrissent leur jeune enfance;

Avril, l'honneur des soupirs
Des zéphirs,
Qui, sous le vent de leur aile,
Dressent encore aux forêts
De doux rets
Pour ravir Flore la belle;

Avril, c'est ta douce main
Qui du sein
De la nature desserre
Une moisson de senteurs
Et de fleurs
Embaumant l'air et la terre.

AVRIL!

Chanson pastorale du 16me siècle



C'est toi, courtois et gentil,
Qui d'exil
Retire ces passagères,
Ces arondelles qui vont,
Et qui sont
Des beaux jours les messagères.

Le gentil rossignolet
Doucelet,
Découpe dessous l'ombrage
Mille fredons gazouillants
Et brillants,
Au doux chant de son ramage.

C'est à ton heureux retour
Que l'amour
Souffle à doucettes haleines
Un feu discret et couvert
Que l'hiver
Recélait dedans nos veines.

LE THÉATRE DE L'ATHÉNÉE [1]

ous n'énumérerons pas ici les pièces jouées primitivement aux Fantaisies-Parisiennes et qui, faisant partie du répertoire de ce théâtre, furent reprises par la direction de l'Athénée; elles sont d'ailleurs peu nombreuses, car, le personnel et le genre s'étant modifiés, le répertoire fut presque entièrement renouvelé. Voici la liste de celles que la direction offrit successivement à son nouveau public :

Le Sourd, opéra-comique en trois actes, d'après Desforges, musique d'Adolphe Adam. — 27 mars 1869.

Le Sourd est une ancienne comédie de Desforges, jouée jadis au théâtre Montansier. MM. de Leuven et F. Langlé l'avaient transformée en opéra comique, et l'ouvrage, mis en musique par Adam, fut représenté à la salle Favart le 2 février 1853.

Les Rendez-vous bourgeois, opéra-comique en un acte, paroles d'Hoffmann, musique de Nicolo. — 27 mai 1869.

Deuxième emprunt fait à l'Opéra-Comique. *Les Rendez-vous bourgeois* avaient été représentés à ce théâtre le 9 mai 1807.

Le théâtre fait sa clôture d'été le 15 juin. Pendant cette clôture, trois représentations sont données, avec l'autorisation de M. Martinet, par les

(1) Voir les numéros des 1er février et 1er mars.

artistes de divers théâtres, au bénéfice d'une troupe de pauvres comédiens espagnols qui, venus à Paris dans l'espoir de s'y produire, n'avaient trouvé aucun engagement, et n'avaient même pas de quoi retourner dans leur pays. La Comédie-Française elle-même prit part à l'une de ces représentations, et vint jouer *le Duc Job* à l'Athénée. — La réouverture eut lieu dans les premiers jours de septembre.

Le Docteur Crispin (traduction de *Crispino e la Comare*), opéra-bouffe en quatre actes, paroles françaises de MM. Nuitter et Beaumont, musique des frères Ricci. — 18 septembre 1869.

Débuts de MM. Raoult, Jamet, Peters, de mesdames Marimon, Berdet et Formi.

Les Masques (traduction de *Tutti in Maschera*), opéra-bouffe en trois actes, paroles françaises de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Carlo Pedrotti. — 23 septembre 1869.

Débuts de M. Jourdan, de mesdemoiselles Louisa Singelée et Biarini.

Le livret de *Tutti in Maschera* avait été écrit par Marco Marcelliano Marcello, et cet ouvrage, dont la musique est charmante et pleine de belle humeur, fut représenté au théâtre Nuovo, de Vérone, patrie de M. Pedrotti, en 1856. Son succès fut très grand, et depuis lors il fait partie du répertoire de tous les théâtres d'Italie.

La Fête de Piedigrotta (traduction de *Piedigrotta*), opéra-bouffe en trois actes, paroles françaises de M. Victor Wilder, musique de Luigi Ricci. — 23 décembre 1869.

Piedigrotta (ou *la Festa di Piedigrotta*) fut représentée pour la première fois à Naples, au théâtre Nuovo, en 1852. C'est l'une des œuvres les moins bien venues de Luigi Ricci.

Les Brigands (traduction d'*I Masnadieri*), opéra en trois actes et sept tableaux, paroles françaises de M. Jules Ruelle, musique de Verdi. — 3 février 1870.

Neuvième opéra écrit par Verdi. *I Masnadieri*, dont le livret avait pour auteur le poète Andrea Maffei, qui s'était inspiré des *Brigands*, de Schiller, furent représentés à Londres au mois de juillet 1847, et ne parurent que plus tard en Italie.

Les Deux Billets, opéra-comique en un acte, d'après Florian, musique de M. Ferdinand Poise. — 19 février 1870.

Valse et Menuet, opéra-comique en un acte, paroles de Méry, musique de M. Louis Deffès. — 16 avril 1870.

Ce petit ouvrage avait été joué pour la première fois sur le Kursaal

d'Ems, au mois de juillet 1865. — Mademoiselle Louisa Singelée y obtient un succès d'un genre particulier en exécutant, avec beaucoup d'assurance et un talent véritable, un solo de violon fort difficile.

Le Secret de l'oncle Vincent, opéra-comique en un acte, paroles d'Henri Boissaux, musique de M. Théodore de Lajarte.— 16 avril 1870.

Reprise d'un ouvrage créé au Théâtre-Lyrique du boulevard du Temple, le 24 novembre 1855.

Calonice, opéra-comique en un acte, paroles de M. Émile de Najac, musique de M. Ten-Brink. — 19 mai 1870.

Le Toreador, opéra-comique en deux actes, paroles de M. Sauvage, musique d'Adolphe Adam. — 2 juin 1870.

Nouvel emprunt fait au répertoire de l'Opéra-Comique. *Le Toreador*, qui devait porter d'abord le titre de *l'Accord parfait*, fut représenté pour la première fois à ce théâtre le 18 mai 1849.

L'Athénée fait sa clôture annuelle le 15 juin. Peu de temps auparavant, dans les derniers jours de mai, M. Martinet avait été nommé directeur du Théâtre-Lyrique, devenu libre par suite de la déconfiture de M. Pasdeloup. Il comptait donc abandonner la salle de l'Athénée et prendre possession de celle de la place du Châtelet. Mais la guerre survint, suivie bientôt des événements de la Commune. Le Théâtre-Lyrique fut détruit par les incendiaires, à la fin de mai 1871, en même temps que la Porte-Saint-Martin et les Délassements-Comiques, et M. Martinet dut, à la suite de ces terribles événements, se contenter de rouvrir la salle de l'Athénée sous le titre de : *Théâtre-Lyrique*. Après de telles secousses d'ailleurs, tout était remis en question, et, bien qu'avant la guerre il eût obtenu le privilége du Théâtre-Lyrique, auquel était afférente une subvention annuelle de cent mille francs, M. Martinet, qui ne pouvait plus jouir de la salle consacrée à l'exploitation de ce théâtre, se vit refuser par l'Assemblée nationale la subvention à laquelle il croyait avoir droit. Il lui fallut donc continuer simplement, et dans les mêmes conditions que précédemment, son entreprise de l'Athénée.

Cependant, espérant que l'Assemblée nationale reviendrait plus tard sur sa décision, M. Martinet se mit en mesure de mériter, par de nouveaux efforts, la subvention qu'on ne lui avait d'ailleurs refusée que par des motifs d'économie dictés par l'état fâcheux des finances du pays après des événements aussi désastreux que ceux de 1870-1871. Il réunit donc quelques-uns de ses anciens artistes, et leur adjoignit de nouvelles et solides recrues en les personnes de mesdames Ugalde, Balbi-Verdier,

Ganetti, Bernard, Douau, Morosini ; de MM. Solon, du Wast, Aujac, Odezenne. D'autre part, pour maintenir ses droits au privilége qui lui avait été accordé avant la guerre, il inscrivit ainsi, en tête de ses affiches, le nom de son théâtre :

THÉATRE-LYRIQUE

(*Salle de l'Athénée.*)

Puis il fit sa réouverture, le 11 septembre 1871, et joua successivement les ouvrages dont les titres suivent :

Martha, opéra en quatre actes, paroles de M. de Saint-Georges, musique de M. de Flotow. — 11 septembre 1871.

Martha était la traduction d'un opéra italien qui portait le même titre, et dont le sujet avait été tiré d'un ballet intitulé *Lady Henriette*, représenté à l'Opéra en 1844. Le scenario de *Lady Henriette* était de M. de Saint-Georges lui-même, et la partition était l'œuvre de trois musiciens, MM. de Flotow, Deldevez et Burgmüller. La *Martha* française avait été jouée au Théâtre-Lyrique de la place du Châtelet le 18 décembre 1865.

Ne touchez pas à la Reine, opéra-comique en trois actes, paroles de Scribe et Gustave Waëz, musique de M. X. Boisselot. — 12 septembre 1871.

Ouvrage créé à l'Opéra-Comique le 16 janvier 1847, pour le début de M. Boisselot, grand prix de Rome, aujourd'hui chef d'une importante fabrique de pianos, à Marseille.

Javotte, opéra-comique en trois actes, paroles françaises de MM*** (Nuitter et Tréfeu), musique de M. Emile Jonas. — 22 décembre 1871.

M. Émile Jonas avait écrit pour le Gaity-Theatre, de Londres, la musique d'un opéra-comique intitulé *Cinderella* (Cendrillon), sur un livret de M. Thompson. C'est cet ouvrage, joué à Londres peu de mois auparavant, dont la traduction fut faite par MM. Nuitter et Tréfeu, et qui parut à l'Athénée sous le titre de *Javotte*. Madame Ugalde y fit à l'improviste ses débuts dans le rôle du prince Charmant, primitivement distribué à une autre artiste, et qu'elle avait appris en deux jours pour remplacer celle-ci, malade au point de ne pouvoir jouer.

Une Fête à Venise, opéra-comique en quatre actes, paroles de MM. Nuitter et Beaumont, musique de M. Federico Ricci. — 15 février 1872.

La partition d'*Une Fête à Venise* n'était pas une œuvre entièrement nouvelle. M. Ricci y avait placé un certain nombre de morceaux d'un de ses anciens opéras italiens : *il Marito e l'Amante*.

Sylvana, opéra-comique en quatre actes, paroles françaises de MM. Mestépès et Victor Wilder, musique de Weber. — 3 avril 1872.

Traduction et adaptation d'un des ouvrages de la jeunesse de Weber, complétement inconnu en France, et d'une valeur incontestable.

M. Martinet n'avait pas été plus heureux dans l'exploitation de l'Athénée que son prédécesseur M. Busnach, quoique s'étant aidé de tout autres éléments et ayant complétement transformé le genre primitivement adopté. Sous sa direction, en effet, l'opérette avait fait place à un genre musical plus sérieux, plus relevé, mais qui, il faut bien le dire, cadrait mal avec la nature et les proportions du théâtre. Le grand opéra, même bouffe, faisait craquer la petite salle de l'Athénée, et des ouvrages tels que *les Masques*, *le Docteur Crispin*, étaient trop importants pour une scène aussi mignonne ; c'était bien pis encore lorsqu'il s'agissait d'œuvres sérieuses ou d'un caractère aussi dramatique que *Martha*, *les Brigands* et *Sylvana*. D'ailleurs, les frais de personnel étaient en disproportion énorme avec les ressources restreintes de la salle, et en peu de temps le déficit de l'exploitation s'éleva à un chiffre considérable. M. Martinet fut obligé de se retirer, et le théâtre dut fermer une seconde fois.

Croit-on que cela découragea les candidats, toujours si nombreux, à toute direction théâtrale ? On se tromperait grandement. Il s'en présenta plus d'un, tout disposé à prendre la succession du directeur dépossédé. Ce fut M. Jules Ruelle, ancien rédacteur en chef du *Messager des Théâtres*, ancien secrétaire du Théâtre-Lyrique et de l'Athénée, auteur de quelques ouvrages dramatiques, qui arriva premier dans cette course au clocher. M. Ruelle forma une Société en commandite pour l'exploitation de l'Athénée, réunit le capital nécessaire, forma un nouveau personnel, et fut en état d'ouvrir son théâtre dans les premiers jours d'octobre 1872.

Le nouveau directeur fit un nouvel essai, et changea encore le genre du répertoire. De ses deux prédécesseurs, l'un s'était ruiné en cultivant l'opérette, le second avait fait de même en visant trop au drame lyrique ; M. Ruelle jugea qu'il serait sage à lui de se tenir entre les deux et de courtiser simplement la muse de l'opéra-comique. Hélas ! ce nouvel essai ne devait pas être plus heureux que les précédents. L'Athénée était décidément enguignonné, et son nouveau maître devait rester impuissant à le tirer du bourbier où il était plongé.

La troupe rassemblée par M. Ruelle était ainsi composée :

MM. Gabriel Bonnet, Géraizer, Lary, Galabert, Lepers, Montjauze, Vautier, Dhert, Gabriel; puis Dereims, Staveni, Girardot; mesdemoi-

selles Girard, Daram, Marietti, Bonnefoy, Mary Nelly, Louisa Singelée, Wanda de Bogdani, Deleu.

Premier chef d'orchestre : M. Ch. Constantin ; deuxième : M. Placet.

Voici la liste des ouvrages représentés sous cette troisième direction :

L'Alibi, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Jules Moinaux, musique de M. Adolphe Nibelle. — 11 octobre 1872.

Dimanche et Lundi, opéra-comique en un acte, paroles de M. Henri Gillet, musique de M. Adolphe Deslandres. — 21 octobre 1872.

Madame Turlupin, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. Cormon et Grandvallet, musique de M. Ernest Guiraud. — 23 novembre 1872.

Début de mademoiselle Daram. Grand succès pour le compositeur et pour la cantatrice.

Dans la Forêt, opéra-comique en un acte, paroles de M*** (Jules Ruelle), musique de M. Charles Constantin. — 2 décembre 1872.

Le Péché de Géronte, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Pagès de Noyez, Mandville et Malcamps, musique de M. William Chaumet. — 30 décembre 1872.

La Farce de maistre Villon, opéra-comique en un acte, paroles de M. Fernand Langlé, musique de M. Théodore de Lajarte. — 30 décembre 1872.

Monsieur Polichinelle, opéra-comique en deux actes, en vers, paroles de MM. Vatier et Morand, musique de M. Deléhelle.—15 janvier 1873.

Les Rendez-vous galants, opéra comique en un acte, paroles de M. Fernand Langlé, musique de madame de Sainte-Croix. — 25 janvier 1873.

La Fanchonnette, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Saint-Georges et de Leuven, musique de Clapisson. — 19 février 1873.

Cet ouvrage avait été créé à l'ancien Théâtre-Lyrique, le 1er mars 1856, pour les débuts de madame Carvalho.

La Dot mal placée, « fantaisie espagnole » en trois actes, paroles de M. Georges Mancel, musique de M. Paul Lacome. — 28 février 1873.

La Guzla de l'Emir, opéra-comique en un acte, paroles de Michel Carré et M. Jules Barbier, musique de M. Théodore Dubois. — 1er mai 1873.

Ouvrage reçu à l'Opéra-Comique depuis six ans, et signé du nom d'un de nos prix de Rome les plus distingués. Impatienté d'attendre un tour de représentation qui menaçait de ne jamais arriver, l'auteur retira sa partition pour aller la porter à l'Athénée, où elle obtint tout le succès que méritait une œuvre si fine, si aimable et si distinguée.

Ninette et Ninon, opéra-comique en un acte, paroles de madame Hermance Lesguillon, musique de M. Penavaire. — 28 avril 1873.

Raphaël, opéra en cinq actes, paroles de Méry (?), musique de M. Giunti Bellini. — 31 mai 1873.

L'un des plus grands succès de fou rire qui se soient jamais vus dans un théâtre lyrique.

Saint-Nicolas, opérette en un acte, paroles et musique de M. Henri de Mortarieu. — 6 juin 1873.

Pierrot Fantôme, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Ernest Dubreuil et Léopold Stapleaux, musique de M. Lionel (Léon Wrcken). — 6 juin 1873.

Jaloux de soi, opéra-comique en un acte, paroles et musique de madame Anaïs Marcelli (comtesse Perrière-Pilté). — 6 juin 1873.

Royal-Champagne, opéra-comique en un acte, paroles de MM. Couturier et Saint-Geniès, musique de M. Lemarié. — 28 juin 1873.

Fermeture annuelle. Pendant cette fermeture, dans les premiers jours d'août, une troupe anglaise vient donner des représentations à l'Athénée et fait ses débuts par l'*Hamlet* de Shakespeare, bientôt suivi d'*Othello*. Il y avait un certain courage aux comédiens anglais à venir braver les spectateurs parisiens pendant les jours brûlants de l'été, qui font justement fuir de Paris les comédiens français. La troupe anglaise ne fut pas heureuse et dut, au bout de peu de jours, suspendre ses représentations. Le 20 septembre, l'Athénée fait sa réouverture.

Le Barbier de Séville, paroles françaises de Castil-Blaze, musique de Rossini. — 20 septembre 1873.

C'est la traduction du chef-d'œuvre de Rossini donnée jadis à l'Odéon, quand ce théâtre devint une scène semi-lyrique. Trois débuts ont lieu dans cet ouvrage : Mademoiselle Wanda de Bogdani (Rosine), MM. Dereims (Almaviva), Staveni (Basile).

Le Déserteur, opéra comique en trois actes, paroles de Sedaine, musique de Monsigny. — 22 septembre 1873.

Début de M. Girardot (Alexis) et de mademoiselle Deleu (Louise).

On sait que le chef-d'œuvre de Monsigny fut représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique le 6 mars 1769. Depuis lors, il a été souvent repris à l'Opéra-Comique.

Le Bijou perdu, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. de Leuven et de Forges, musique d'Adolphe Adam. — Octobre 1873.

Il y avait vingt ans que cet ouvrage avait été créé au Théâtre-Lyrique, le 6 octobre 1853, avec madame Cabel dans le rôle de Toinon.

Le Bijou perdu est le dernier ouvrage que M. Jules Ruelle ait monté à l'Athénée, le dernier qui ait été représenté à ce théâtre, dont les portes, nous l'avons dit plus haut, se fermèrent le mercredi 3 décembre 1873. M. Ruelle avait lutté longtemps contre une situation intolérable, résultant des conditions singulièrement fâcheuses dans lesquelles il avait pris la direction de l'Athénée et rouvert ce théâtre. Dans ces conditions, et en dépit d'efforts répétés, il ne pouvait réussir et ne pouvait que retarder plus ou moins une chute inévitable dès les premiers jours de son administration.

Quelque malheureux qu'ait été le sort de l'Athénée depuis sa naissance, on assure pourtant qu'un homme courageux va se dévouer à lui et entreprendre sa résurrection. Peut-être ce nouveau venu réussira-t-il, car il a, nous dit-on, ce qu'aucun de ses prédécesseurs n'avait certainement, une somme de cent mille francs à consacrer au relèvement de ce théâtre. S'il en est ainsi, peut-être, en effet, sera-t-il plus heureux, car il aura les moyens d'attendre l'inauguration du nouvel Opéra, qui, après le sinistre de la rue Le Peletier, ne saurait tarder beaucoup plus d une année. Or, une fois l'Opéra ouvert, les conditions, jusqu'ici fâcheuses, de l'Athénée deviendront excellentes, puisque le quartier presque désert dans lequel il se trouve situé deviendra, au contraire, l'un des plus fréquentés de Paris, et que, de plus, il pourra plus d'une fois profiter du trop plein de son grand confrère.

Puisse donc l'Athénée reprendre une nouvelle vie. On a vu qu'en somme ce gentil petit théâtre avait rendu de véritables services au jeune art français et à nos compositeurs. Combien plus ne serait-il pas appelé à en rendre dans ces conditions nouvelles et beaucoup plus favorables !

M. Jules Ruelle laisse inédits un assez grand nombre d'ouvrages reçus par lui, et que son administration n'aura pas eu le loisir de produire au grand jour de la rampe. Nous citerons, entre autres, les suivants :

Gazouillette, un acte, paroles de MM. Cormon et Monrose, musique de M. Duprato ;

La Fille de Figaro, un acte, paroles de MM. Cardoze et Fernand Langlé, musique de M. J.-B. de Coninck ;

Maures et Castillans, trois actes, musique de M. Danhauser ;

Les Surprises de l'Amour, deux actes, musique de M. Ferdinand Poise ;

Le Dompteur, un acte, musique de M. Miramon ;

La Tartane, un acte de M. Legouix;

Un ouvrage en trois actes, paroles de M. Georges Mancel, musique de M. Paul Lacome ;

Le Fruit vert, trois actes, paroles et musique de madame Pauline Thys;

L'Étincelle, deux actes, paroles de M. Narcisse Fournier, musique de M. Decourcelles;

Dufrény, un acte, paroles de M. Paul Saunière, musique de M. Armand Roux;

Le Marocain, un acte, paroles de M. J. Denizet, musique de M. Paul Puget;

La Cour de Tulipano, 3 actes, paroles de MM. de Saint-Georges et Jules Adenis, musique de M. J.-J. Debillemont;

Un ouvrage en un acte, paroles de MM. Blau et Louis Gallet, musique de M. Alfred Mutel, etc., etc.

La liste qu'on vient de lire clôt ce petit chapitre d'histoire théâtrale et musicale. Nous ferons seulement remarquer, en terminant, que le fondateur de l'Athénée, M. Bischoffsheim, est mort juste au moment où cet établisssement, poursuivi par la malechance, allait fermer ses portes pour la quatrième fois, c'est-à-dire dans les derniers jours de novembre.

ARTHUR POUGIN.

LES

TRANSFORMATIONS D'UN OPÉRA

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Nous croyons fermement qu'il serait difficile, aujourd'hui, d'imposer au public *les Mystères d'Isis* avec le petit arrangement de Lachnith, qui osa glisser sournoisement ses élucubrations musicales dans la partition de Mozart. Lorsque, au Théâtre-Lyrique, on exécuta *les Noces de Figaro* et que l'on plaça, comme entr'actes, des fragments de symphonie ou de quintette du maître, ne vit-on pas des aristarques froncer le sourcil et crier au sacrilége? Que diraient ils donc ces féroces archaïstes, s'ils savaient que l'Opéra n'a vécu, au dix-huitième siècle, qu'en refaisant sans cesse les ouvrages à succès, à l'aide des procédés les plus étranges?

Lully, du reste, a passé la seconde moitié de sa vie à replacer, avec de nouvelles appellations, la musique qu'il avait composée dans sa jeunesse. Il a surtout pratiqué cette petite manœuvre pour ses airs de ballet.

Après Lully, cela devint une habitude constante. Les *pastiches* et les *fragments* tinrent le haut bout dans le répertoire de l'Académie Royale de musique. Nous pouvons citer entre autres :

Les Fragments de Lully, composés de *la Feste marine*, *la Sérénade vénitienne*, *la Bergerie* et *Cariselli* (1702);

Télémaque, « fragments des modernes » (1704);

Autres *Fragments de Lully*, composés de *la Bergerie*, *la Sérénade vénitienne*, *les Bohémiens* et *le Bal interrompu* (1708);

Les Festes vénitiennes, opéra-ballet en trois actes, de Danchet et Campra (1710), ont une existence bien agitée ;

Le 17 juin, on joue, sous ce titre : *Le Triomphe de la Folie*, prologue, *la Feste des Barquerolles*, *les Sérénades et les Joueurs*, puis *les Saltimbanques ;*

Le 8 juillet, *la Feste marine* a remplacé *la Feste des Barquerolles ;*

Le 8 août, on ajoute *le Bal. ou le Maître à danser ;*

Le 5 septembre, *les Devins de la place Saint-Marc* font leur apparition ;

Le 14 octobre, c'est le tour de *l'Opéra* ou *le Maître à chanter ;*

Le 6 décembre, nouvelle combinaison : *Le Carnaval dans Venise*, *la Feste marine, le Bal* et *l'Opéra.*

Par ce moyen, aussi simple qu'ingénieux, l'administration de l'Académie pouvait, sous un même titre, changer indéfiniment la composition de son spectacle.

Puis *les Fragments de Lully* recommencent leur carrière pendant quatre années, 1711, 1717, 1718 et 1731. De 1748 à 1782 une quinzaine de *fragments*, dûs à la plume des compositeurs du temps, viennent prendre place dans le répertoire.

Seulement, cette façon peu recommandable de faire un ouvrage lyrique n'était pas seule en faveur à l'Opéra. On avait la coutume barbare de changer, au fur et à mesure, les morceaux d'une partition célèbre, surtout aux divertissements. On avait bien soin de laisser le titre et les noms d'auteurs, mais, sous ce couvert, tous les compositeurs du moment se donnaient la satisfaction de faire jouer leur musique.

La Bibliothèque musicale de l'Opéra possède plusieurs exemplaires où l'on retrouve les traces de cette curieuse coutume. Nous avons cru plaire aux lecteurs de la *Chronique musicale* en leur en donnant un des plus intéressants spécimens.

Alcyone, de la Motte et Marais, fut jouée à Paris en 1706, avec un grand succès. Le chœur « des matelots » du 3e acte et « la tempeste » du 4e acte sont restés célèbres. Tous les écrivains du temps racontent à l'envi l'immense effet produit par cette merveille symphonique. On en trouvera le récit pompeux dans les « Anecdotes dramatiques » de Clément et l'abbé de la Porte ; aussi, pour édifier nos contemporains sur la façon, plus que naïve, dont on dépeignait musicalement « la mer en courroux » sous Louis XIV, nous avons fait graver le morceau symphonique d'*Alcyone*, en lui laissant tout son cachet archaïque. Le *remplissage* du temps n'est point parvenu jusqu'à nous.

L'on remarquera que, suivant un usage qui s'est continué jusqu'à

Rameau, les dessus lisent sur la clef de *sol*, première ligne. On évitait ainsi les lignes supplémentaires, puisque les violons ne *démanchaient* que fort rarement. Quant aux basses de violon et à la basse continue, elles descendent jusqu'au *si bémol grave*.

Nous ne regrettons qu'une chose, c'est que l'outillage moderne nous ait empêché de rendre exactement la physionomie pittoresque de cet embryon de « morceau de scène » : notes carrées, ondoiement aux barres des triples croches dont le graveur avait enrichi son œuvre, pour indiquer sans doute le balancement des flots.

Telle qu'elle est, la tempête d'*Alcyone* a fait, pendant tout le siècle dernier, l'admiration de nos pères. Cet ouvrage a été repris cinq fois à la scène. La dernière *remise* date du 30 avril 1771. C'est à cette date que nous allons nous reporter, pour voir dans quel état on donnait au public l'œuvre de la Motte et Marais.

Le commencement du premier acte était joué à peu près comme autrefois. Mais, à partir de la scène II, les innovateurs vont s'en donner à cœur-joie. On intercalait de vive force un menuet, une polonaise (!), et nous trouvons sur la partition ces notes amusantes :

« Après la polonaise, mettre les gavottes en *a mi la* de M. Berton; ce sont celles qu'il avait faites pour l'acte de Tibule (*sic*) des *Festes grecques et romaines*. On passera les passepieds en *a mi la* qui finissaient le divertissement de cet acte. Après les gavottes, on ira à l'ariette gaye et gracieuse du troisième acte de Camille (1) et à la gigue (!!) qui suit cette ariette; après la gigue, au récitatif : « On approche, » etc.

Nous voici donc revenus à bon port; ce n'est pas sans peine.

Au second acte, il y a des changements et des additions sans nombre; — nous trouvons d'abord à la page 79 de la partition, l'indication suivante : « Mettre icy l'air des Magiciens un ton plus haut, c'est-à-dire en *fa*. Cet air est de cet acte, page 91; il faut en prendre la première partie, comme M. Rebel l'a *accomodé* (*sic*) avec des bassons, et la seconde restera avec les parties du milieu, telle qu'elle est dans *Alcione*, et les bassons joueront la même partie à la moitié *viste* de cet air.

Quelques remords ont dû saisir le cœur du metteur en scène, puisque nous trouvons plus loin cette note, au *chœur lent* : « Phorbas et Ismène chanteront ce chœur; le remettre comme il était et en *supprimer toutes les additions* dernièrement faites, tant dans les parties d'orchestre que dans celle du chant. »

Mais ce bon mouvement ne dure guère, comme nous l'apprend la

(1) *Le Triomphe de Camille*, pot-pourri.

page suivante : « Après ce chœur, mettre l'air de démons en *mi* et à deux temps *viste* du 4e acte de *Scilla et Glaucus* de M. Lecler (1) et le chœur qui suit cet air..... Après le chœur du 4e acte de *Scilla et Glaucus*, il faut aller immédiatement au morceau; *prenez garde* au *retranchement* du prélude et au changement du chant. Les parties du milieu sont accomodées.....» (par M. Rebel, sans doute). Enfin l'on revient après toutes ces pérégrinations à la musique du vieux violiste Marais.

Au troisième acte, nous trouvons une matelote et un prélude ajoutés, puis un récit et un chœur du *Carnaval et la Folie*, de Destouches, un air de *Médée et Jason*, de Salomon, deux tambourins, l'un des *Plaisirs champêtres* (2), l'autre de la *Proserpine* de Lulli.

Nous ne pouvons citer tous les changements dont est chargée cette pauvre partition d'*Alcyone*. Nous nous contenterons de citer les deux notes suivantes qui sont curieuses au point de vue historique :

Au quatrième acte, « allez à la symphonie à trois temps des flûtes et violons, à la page 259, du 4e acte de *Pirrhus*, opéra de M. Royer, et suivez jusqu'à la fin de la page 261. Observez bien les changements de paroles du petit chœur de femmes et la reprise de ce petit chœur à l'endroit où elle est marquée... on yra à la gavotte, en *sol mineur*, meslée de flûtes et bassons, *qui est de M. Rebel* et qu'il avait *ajoustée* au second acte d'*Amadis*, dans l'enchantement.

« On reviendra ensuite au morceau.... Après qu'on aura chanté entièrement ce morceau, on finira le divertissement des prêtresses de Junon *par l'air de M. Berton*, qui est en *six-huit*, en *sol mineur*, et *qui était ajouté* au 4e acte d'*Iphigénie*. Après l'air de M. Berton, on reviendra à la simphonie d'Alcione. » C'est bien heureux !

L'acte cinquième nous donne le bouquet : « Après ce morceau : Aimons-nous (que l'on a, du reste, fort amélioré au point de vue de la mesure et du rhythme), après ce morceau, allès au chœur à trois temps en *sol tierce mineur*, qui finit l'acte de Phillis et Demofon (sic); après ce chœur, mettre l'air de M. Granier que j'ai donné à M. Durand (3) et qui est remis en partition par M. Berton.

« Après cet air, et sans aucune interruption, on ira à l'air en *mi* du 3e acte du prince de Noisy (4) qui est à deux temps..... et qui sera suivi

(1) Leclerc. — L'orthographe fantaisiste de toutes ces notes nous les fait attribuer à Francœur, qui était coutumier du fait. Voyez comme exemple son journal manuscrit de 1785 à 1790. (*Archives de l'Opéra.*)

(2) Autrement appelés : *Plaisirs de la Campagne*, de Bertin.

(3) Le copiste de l'Académie.

(4) De Rebel et Francœur.

ALCYONE

Tempeste du IVe ACTE. **Opéra de MARAIS** (1706)

VIOLONS.

très fort

BASSE de VIOLONS.

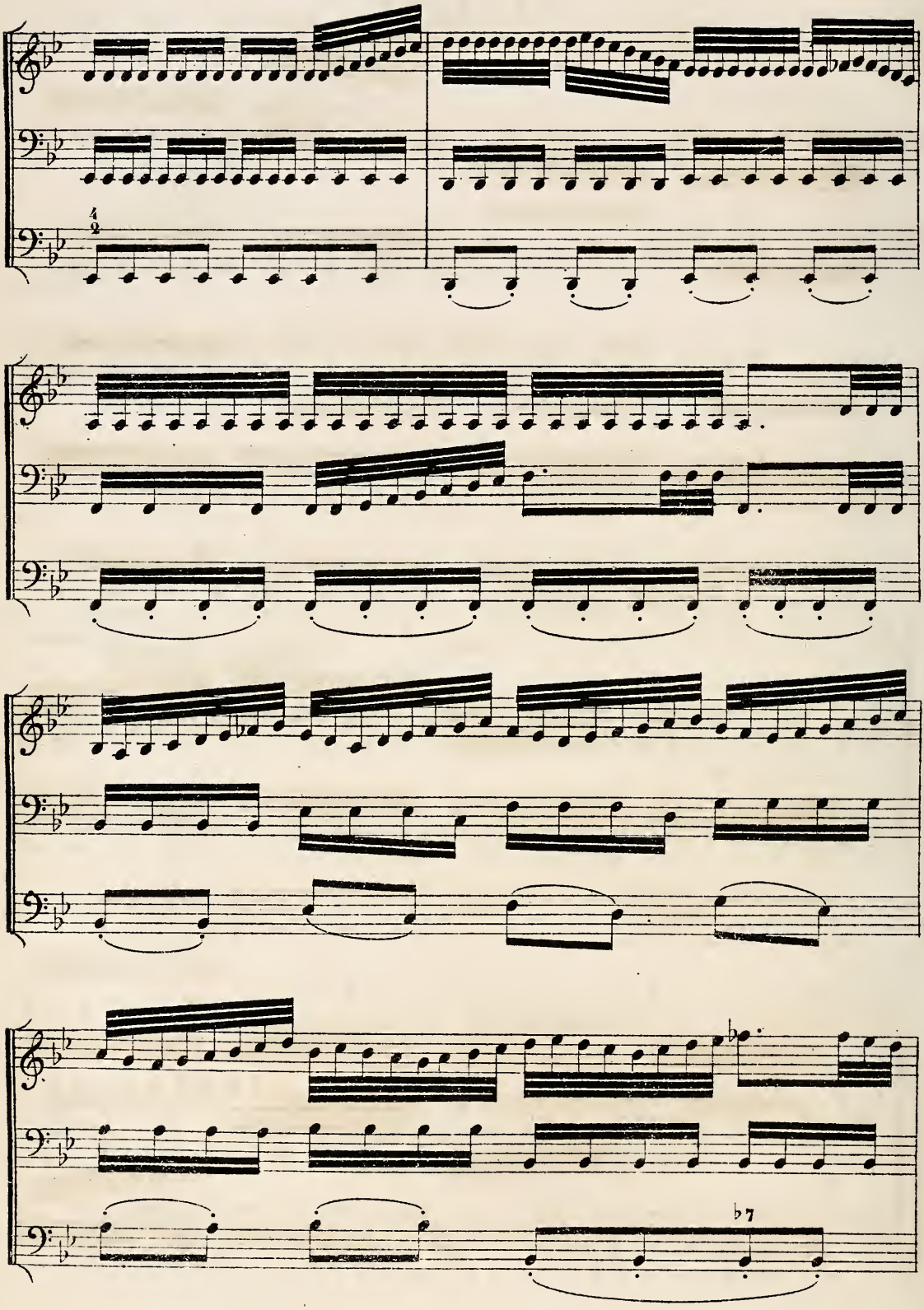
C. BASSE. BASSONS. et BASSE continue.

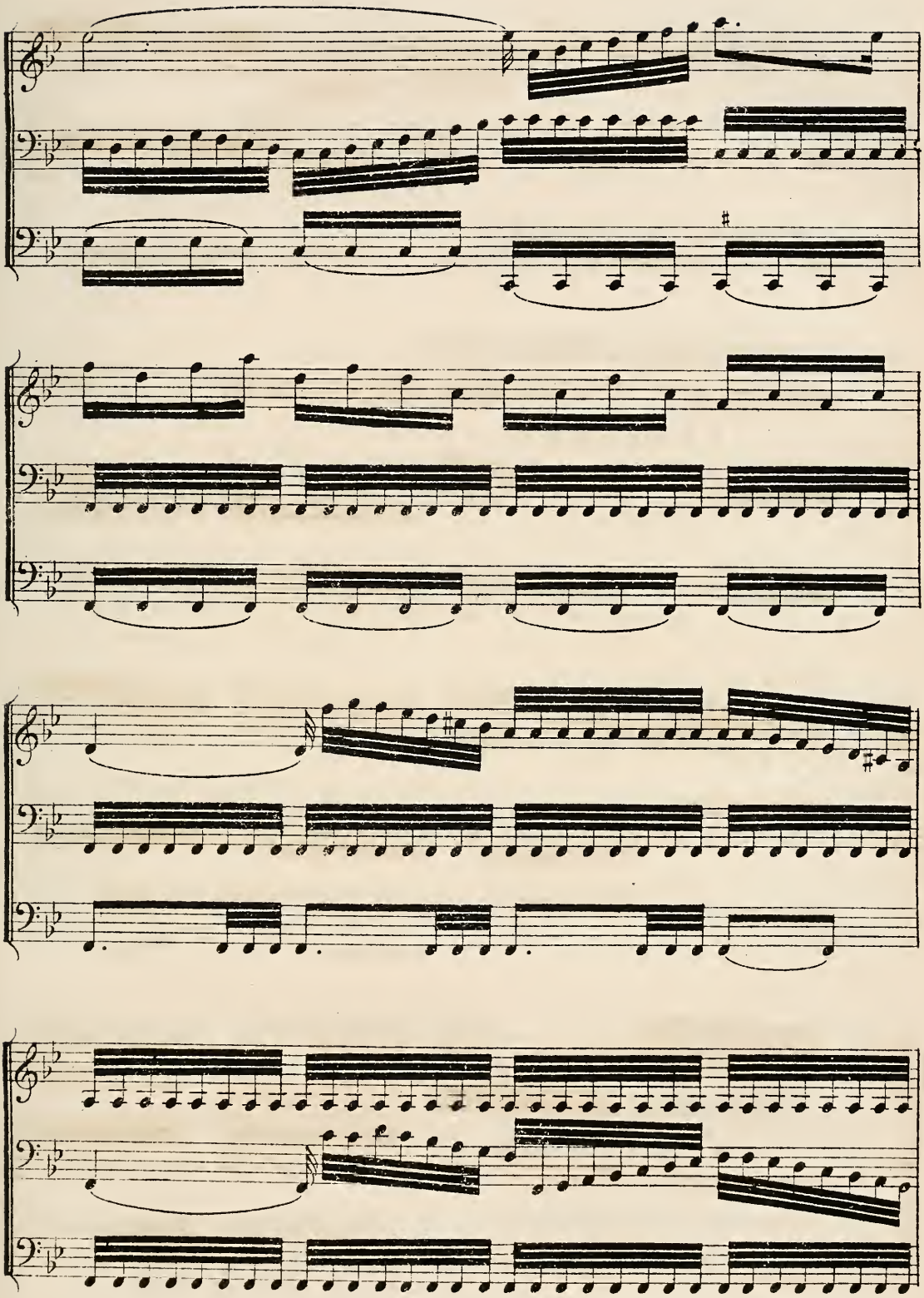
6 4 2

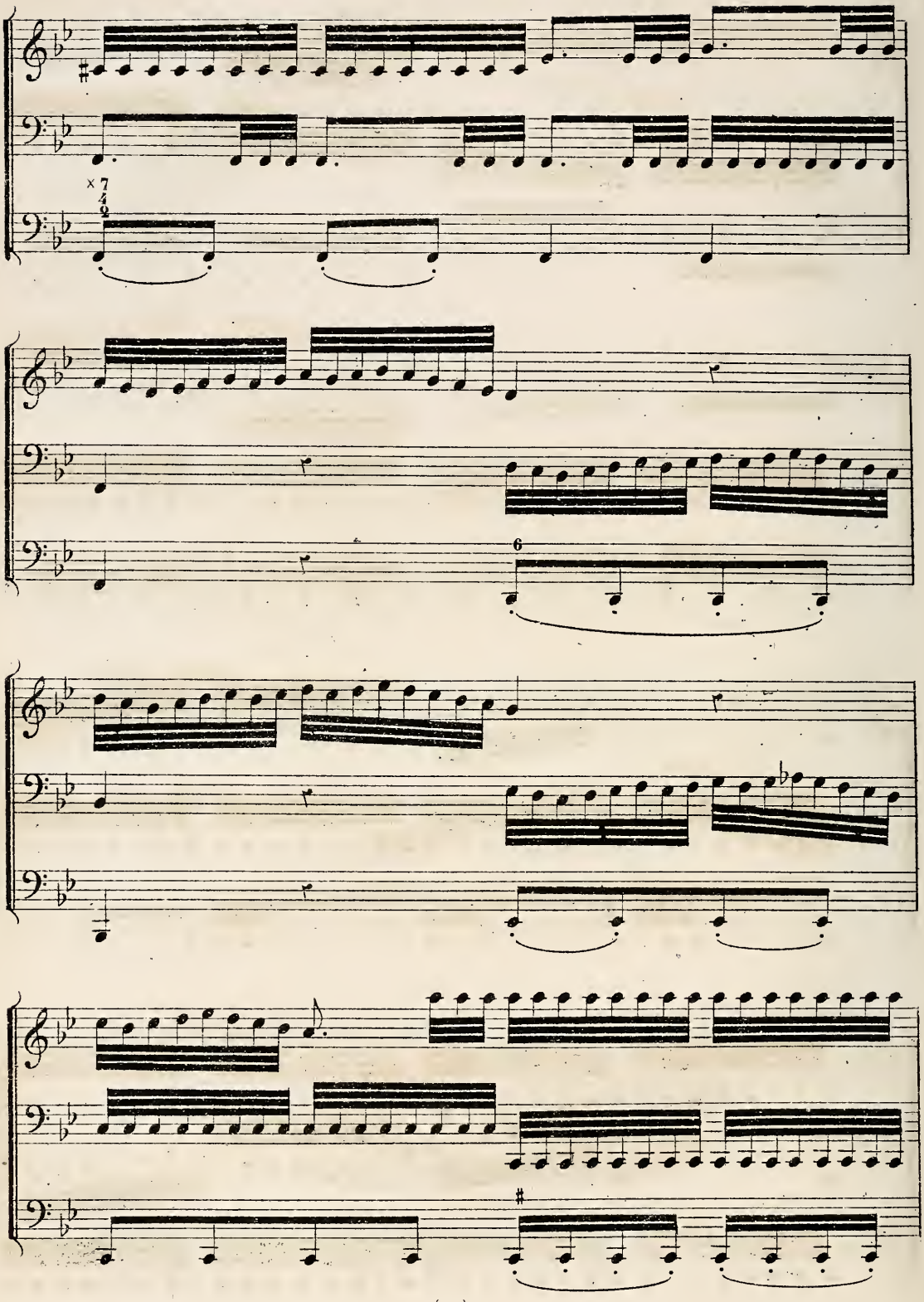
7 4 2

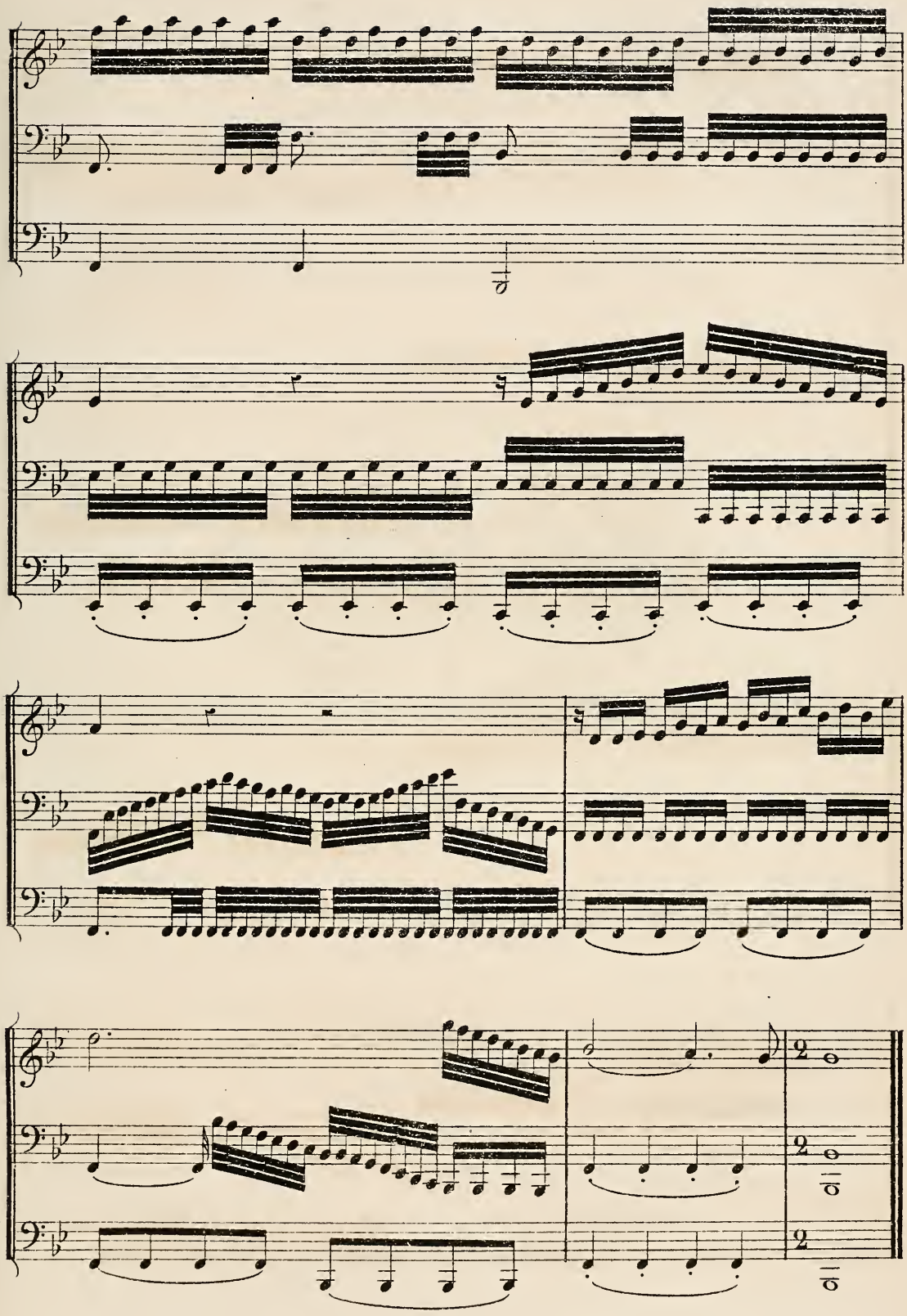
6

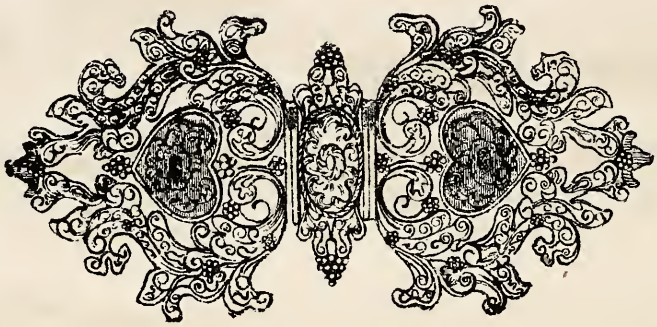
✠ A l'époque de Marais la clef de sol était toujours placée sur la 1re ligne, pour éviter les lignes supplementaires.


4
2
♭7




× 7
4
2
6





de l'ariette de M. Garnier, qui était à la fin de Tancrède, et que M. Rebel donnera à M. Durand, lorsque les paroles de cette ariette, par *quelques changements*, pourront être dans la bouche de Ceix qui la chantera. Après cette ariette, on mettra la chacone qui finissait le prince de Noisy, et par laquelle on finira l'opéra d'Alcione.....

« M. Durand voit que tout ce qui suit cette indication *devient nul* dans le reste de la partition d'Alcione. »

N'est-ce pas amusant au possible ? et, pour rendre la chose plus piquante, on n'a qu'à se souvenir que Berton était un des quatre directeurs de l'Opéra, à cette époque; que Francœur était « maître de musique », c'est-à-dire chef d'orchestre, et que Rebel, ancien directeur, pensionné de 9,000 livres, était l'ami et le collaborateur des deux autres. Ces administrateurs trouvaient donc ainsi le moyen de jouer des fragments de leurs opéras sur le dos de ce pauvre Marais, qui n'avait plus la faculté, depuis 1728, de faire entendre la moindre réclamation.

Les directeurs de notre époque qui se font jouer sur leur théâtre ne constituent donc pas une actualité. Le dix-huitième siècle leur a donné l'exemple.

La critique du temps trouve la chose fort à son gré. Nous n'avons, pour nous en convaincre, qu'à lire le *Mercure* de France du mois de uin 1771 :

« Les talents distingués dont ce théâtre (l'Opéra) est orné ont *rajeuni*, autant qu'il était possible, les charmes que le temps ôte souvent aux arts agréables. »

Puis, après avoir raconté la douleur, plus ou moins récréative, de la fille d'Eole, le *Mercure* jette les plus odorantes fleurs de sa rhétorique sous les pas de MM. Legros, l'Arrivée, Gardel et Vestris, et de mesdemoiselles de Beaumesnil, Guimard et Heynel.

Le tout lu par ordre de Monseigneur le chancelier et approuvé avec privilége du Roy.

TH. DE LAJARTE.

HISTOIRE

DU

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

DIT

THÉATRE DES PETITS-CABINETS

Septième article (1).

CHAPITRE VI

THÉATRE DE BELLEVUE

27 *Janvier* 1751. — 6 *Mars* 1753.

Il s'en fallait bien que le théâtre de Bellevue, malgré son éclatante décoration à la chinoise, fût aussi brillant et aussi commode que les deux salles précédentes. Il était extrêmement petit, et l'on dut, par suite, restreindre le nombre des élus. La société intime de Louis XV et de madame de Pompadour y était seule admise : c'étaient les acteurs ordinaires qui ne jouaient pas dans la pièce, puis quelques favoris du roi, comme MM. de Soubise, de Luxembourg, de Richelieu. Ce dernier avait fini par s'imposer à la marquise, qui, de guerre lasse, avait été obligée de supporter sa présence. Le Roi ne lui avait-il pas dit avec malice, un jour qu'elle ne voulait pas inviter le duc à un voyage au *petit château :* « Vous ne connaissez pas M. de Richelieu ; si vous le chassez par la porte, il rentrera par *la cheminée.* »

Ce fut le mercredi 27 janvier 1751 qu'eut lieu l'inauguration du nou-

(1) Voir les numéros des 1er septembre, 1er octobre, 1er novembre, 1er décembre 1873, 15 janvier et 1er mars 1874.

veau théâtre. On joua d'abord *l'Homme de fortune*, comédie en cinq actes, que La Chaussée avait composée à cette intention, puis un ballet allégorique, *l'Amour architecte*, avec changements à vue. La comédie n'eut aucun succès, pas même celui d'indulgence, qu'une pièce a communément quand elle est représentée en société.

A défaut du duc de Luynes, qui garde sur cette soirée un silence discret, Collé dévoile les raisons de ce double échec :

Suivant ce qu'on m'en dit, et ce que j'en ai ouï dire à La Chaussée lui-même, cette pièce n'a pas trop réussi : les acteurs ne savoient pas leur rôle. Le duc de Chartres n'étoit pas sûr du sien; la tête tourna au duc de La Vallière; la mémoire de la Marquise travailla aussi; bref, tous ces honnêtes comédiens n'étoient pas, à beaucoup près, aussi fermes sur leurs étriers qu'ils auroient dû l'être, pour soutenir une pièce qui n'est pas trop bonne par elle-même, à ce qu'on dit, et qui auroit, au contraire, eu grand besoin du prestige de la représentation.

On ne conçoit pas quelle a été la fureur de madame de Pompadour de jouer cette comédie, où je sais qu'il y a des traits dont on n'a pas manqué de faire des applications, du moins pendant qu'on la répétoit. On en a pourtant retranché des vers tels que celui-ci, qui n'a été ôté qu'à l'avant-dernière répétition :

Vous, fille, femme et sœur de bourgeois, quelle horreur !

Ce vers étoit dans le rôle du duc de Chartres; il a été supprimé, ainsi que quelques endroits qui attaquoient l'injustice des fortunes faites par la voie de la finance.

Mais on y a laissé la scène du généalogiste qui s'engage à faire descendre un bon bourgeois, qui a acquis et qui porte le nom d'une terre titrée, des seigneurs à qui cette terre appartenoit autrefois.

L'application qu'on en peut faire à la situation présente et future de madame de Pompadour est si naturelle, qu'il n'y a point de courtisan, si bas et si asservi qu'il soit, qui ait pu s'en tenir. . . . . .

Après cette comédie on exécuta un ballet intitulé : *l'Amour architecte*. Le théâtre représentoit Meudon; dans le lointain et sur le devant, la montagne sur laquelle on a bâti Belle-Vue. Des amours, après avoir admiré cette situation, bâtirent ce château et dansèrent de joie après cette équipée.

Il est étonnant que madame de Pompadour ait été assez mal conseillée pour donner au Roi un ballet aussi indécent, dans des circonstances où tout le monde crie que c'est elle qui inspire au Roi la fureur des bâtimens et des autres dépenses inutiles qu'il fait. Ce ballet n'a point du tout pris à la Cour; il n'a été donné que cette seule fois; on peut juger ce qu'on en a dit en ville (1).

(1) Journal de Collé (janvier 1751).

La seconde représentation eut lieu le samedi 20 février. On joua *la Mère coquette*, de Quinault, suivie des *Trois Cousines*, de Dancourt, et de *M. de Pourceaugnac* : le Roi parut beaucoup s'amuser.

Puis vint la visite du duc des Deux-Ponts à Bellevue, qu'on célébra par un divertissement auquel le Roi assista après avoir tenu un conseil d'État dans la journée. Cette fête eut lieu le jeudi 6 mai 1751. « Il y a aujourd'hui comédie à Bellevue — écrit d'Argenson, — c'est pour régaler le duc des Deux-Ponts. L'on dit que l'on songe à le convertir à la foi catholique, et que, pour cela, on lui donne la comédie; qu'on va aussi le tâter pour le cordon bleu. »

On représenta un nouvel opéra en trois actes, *Zélisca*, et *le Préjugé à la mode*. La comédie fut jouée tout au mieux par le duc de Duras-Durval et madame de Pompadour-Constance. L'opéra de *Zélisca* avait été composé par Lanoue pour les fêtes du mariage du Dauphin, en 1746. Voltaire écrivait alors pour la même fête sa *Princesse de Navarre;* mais l'ouvrage de Lanoue eut la palme. Jélyotte le mit en musique, et il fut représenté à Versailles avec succès. Le Roi témoigna lui-même à l'auteur tout le plaisir qu'il y avait pris, et le duc d'Orléans le nomma directeur de son théâtre de Saint-Cloud. Cette nouvelle représentation de l'œuvre de Lanoue et Jélyotte ne fit pas moins de plaisir cette fois que la première, et le duc des Deux-Ponts s'en montra charmé.

Le 28 novembre 1751, on célébra la naissance du duc de Bourgogne en représentant un divertissement comique, *l'Impromptu de la Cour de marbre*, où l'auteur du poème, Favart, n'avait eu d'autre projet que de copier fidèlement quelques-unes des scènes qu'avaient produites le zèle et la joie du peuple sous les fenêtres du roi, pendant tout le jour et toute la nuit qui suivirent la naissance du prince. Dehesse avait composé les danses, et Lagarde la musique. Les trois auteurs jouaient le rôle de trois écrivains publics. Tribou représentait une savetière; mademoiselle Foulquier, une bouquetière; et madame Favard, une Savoyarde (1).

La troupe chantante de Bellevue représenta, le 11 avril 1752, un grand opéra-ballet, *les Fêtes de Thalie*, dont le sujet était le triomphe de l'amour « dans les trois différents états du beau sexe : fille, femme et veuve. Cela forme trois fêtes différentes que Thalie donne sur le théâtre de l'Opéra, par l'ordre d'Apollon. » Les paroles étaient de Lafont; les danses, de Dehesse; et la musique, de Lagarde. Mesdames de Pompadour,

(1) Luynes et Moufle d'Angerville ne notent cette pièce que le 27 avril suivant. Nous suivons le répertoire du théâtre, bien qu'un contre-temps ait pu faire retarder cette pièce, sans que la date fût changée sur le poème, imprimé d'avance.

de Marchais, de Choiseul, Fontaine, MM. de la Salle, de Turenne, de Clermont et de Chabot, interprétaient ces trois entrées, ainsi qu'une quatrième, intitulée *la Provençale.* Tout le corps de ballet dansait dans chaque acte, avec les quatre nobles premiers danseurs (1).

Plus tard, il fallut consoler le Roi de la mort prématurée de sa fille chérie, Madame Henriette. La marquise organisa alors un spectacle qui devait d'abord avoir lieu le jeudi 25 avril 1752, mais qu'un rhume de madame de Pompadour fit remettre au samedi. Le programme comprenait, outre *l'Impromptu de la Cour de marbre*, un ballet héroïque, composé exprès pour cette fête, *Vénus et Adonis*, paroles de Collé, musique de Mondonville : la marquise y était désignée sous le nom de *reine de beauté*, et le Roi sous cette périphrase élégante : *le plus tendre des mortels* (2).

Vénus..... *Madame de Pompadour.*
Carite..... *Madame de Marchais.*
Mars..... *M. de Clermont*, remplaçant M. de la Salle, indisposé.
Adonis..... *Le vicomte de Chabot.*

Après l'opéra, il y eut un concert donné par deux hautbois italiens d'une grande habileté; puis vint le ballet, dans lequel dansèrent MM. de Courtenvaux, de Beuvron, de Melfort. Tout finit par un feu d'artifice sur le théâtre, qui devint — Luynes ne dit pas comment — une illumination ondoyante et transparente.

A quelques jours de là, M. de la Salle, qui avait dû bien regretter de ne pouvoir paraître dans cette soirée, reçut une preuve de la générosité de la marquise : son rare talent de chanteur fut récompensé par le don du gouvernement de la Marche. Voici ce qu'en dit le marquis d'Argenson, le 31 mai 1752 : « Le gouvernement d'une petite province nommée la Marche, qui vaquoit par la mort du marquis de Saint-Germain, vient d'être donné au marquis de la Salle. Des maréchaux de France et quantité de plus anciens lieutenants-généraux le demandoient, mais M. de la

(1) Aucun mémoraliste ne parle de cet opéra, qui figure imprimé dans le recueil à cette date; dans le doute, nous l'indiquons. Il y a dans le recueil des pièces de madame de Pompadour plusieurs erreurs, qui tiennent à l'habitude qu'on avait d'imprimer les ouvrages d'avance. C'est ainsi que *le Prince de Noisy* porte mention d'une reprise le 25 avril 1752; or nous verrons qu'une indisposition de la marquise fit reculer le spectacle de deux jours, et que, finalement, on ne joua pas cette pièce.

(2) *Vie privée de Louis XV*, par Moufle d'Angerville. (t. III, p. 3.)

Salle est très agréable dans les cabinets et chante supérieurement bien dans les opéras qu'on y a donnés. »

Les spectacles de Bellevue touchaient à leur fin, et la clôture se fit en mars 1753 par les représentations de deux opéras. Les dimanche 4 et mardi 6 mars, les acteurs de la troupe représentèrent *Zélindor, roi des Sylphes*, paroles de Moncrif, musique de Rebel et Francœur, et *le Devin de Village*, de J.-J. Rousseau.

L'ouvrage de Rebel et Francœur avait été joué à l'Académie de musique le 10 août 1745.

Zélindor, roi des Sylphes.....	*(Jélyotte)*.....	*Mme de Pompadour.*
Zirphée.....	*(Mlle Chevalier)*..	*Mme de Marchais*
Zulim, confident de Zélindor..	*(Albert)*.....	*Le comte de Clermont.*
Une Nymphe .. / Une Sylphide...	*(Mlle Coupé)*.....	.....

Le Devin de Village venait d'être joué à l'Opéra le 1er mars 1753. Voici comment il était chanté à Paris et à Bellevue :

Colette.....	*(Mlle Fel)*.....	*Mme de Marchais.*
Colin.....	*(Jélyotte)*.....	*Mme de Pompadour.*
Le Devin....	*(Cuvillier)*.....	*M. de la Salle.*

Cet opéra, qui était une nouveauté pour Paris, n'en était plus une pour la Cour. L'année précédente, les acteurs de l'Opéra étaient allés le représenter à Fontainebleau. Ces représentations (18 et 24 octobre 1752) avaient obtenu le plus vif succès. Nous n'en ferons pas à nouveau le récit après Rousseau (1), nous dirons simplement ce qu'elles avaient coûté, d'après d'Argenson.

On ne paye plus aucuns gages dans la maison du Roi. Il est déclaré que les gages du conseil ne seront désormais payés qu'au bout de trois ans et les bureaux au bout de cinq ans. Cependant les ballets de la Cour coûtent prodigieusement : on donne des habits neufs aux acteurs; *le Devin de village* a coûté au Roi plus de cinquante mille écus (2).

Les deux divertissements qui terminaient les spectacles de Bellevue furent exécutés aussi bien qu'on pouvait le désirer, surtout à la seconde

(1) Tout le monde se rappelle le charmant récit que Rousseau a laissé de cette représentation et de sa fuite quand on voulut le présenter au Roi (*Confessions*, l. VIII).

(2) *Mémoires du marquis d'Argenson*, 10 novembre 1752.

ois. Ce soir-là, le spectacle finit par un brillant feu d'artifice tiré sur le théâtre. La réussite du *Devin de village* et le succès qu'elle obtint elle-même dans le rôle de Colin décidèrent la marquise à envoyer à l'auteur une somme de cinquante louis en témoignage de sa satisfaction. Jean-Jacques la remercia en ces termes :

Paris, 7 mars 1753.

Madame,

En acceptant le présent qui m'a été remis de votre part, je crois avoir témoigné mon respect pour la main dont il vient, et j'ose ajouter, sur l'honneur que vous avez fait à mon ouvrage, que des deux épreuves où vous mettez ma modération, l'intérêt n'est pas la plus dangereuse.

Je suis avec respect, etc.

La troupe du théâtre des petits cabinets n'avait pas retrouvé à Bellevue la vogue qu'elle obtenait à Versailles. La salle, beaucoup plus petite, ne permettait d'admettre que bien peu de spectateurs; et les acteurs, qui avaient acquis peu à peu une certaine aisance, ne voulaient plus jouer pour eux seuls ; ils prétendaient avoir un auditoire véritable et assez nombreux : ce public venant à manquer, les représentations perdirent à leurs yeux une grande partie de leur charme.

Dès lors ces spectacles ne firent que languir. C'est le propre des esprits légers de se lasser promptement des distractions qui leur ont paru d'abord les plus charmantes. Ces illustres personnes s'étaient données de tout cœur à leur joyeux passe-temps et avaient pris très au sérieux leur nouveau métier d'acteurs, chantants et dansants; au bout de trois et quatre ans, elles se relâchèrent peu à peu de ce beau zèle. Les représentations, qui, durant ce temps de ferveur, s'étaient succédé à des intervalles très rapprochés, devenaient de plus en plus éloignées. La troupe, qui s'était déjà amoindrie quand on avait transporté les spectacles à Bellevue, allait diminuant à vue d'œil. Un beau jour, les représentations cessèrent : il n'y avait plus d'acteurs.

Le théâtre des petits cabinets avait duré six ans pleins.

ADOLPHE JULLIEN.

(La fin prochainement.)

LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE[1]

L'ordonnance de 1673, on s'en souvient, permettait aux comédiens deux voix et six violons. Le premier des almanachs Duchesne (1752 pour 1751) rappelle incidemment cet acte, qui était toujours en vigueur, et néanmoins la composition de l'orchestre de la Comédie, cette année-là, n'est pas conforme aux dispositions qu'il renferme : Dupré, basson ; Masse, Chabrun, violoncelles ou basses ; Branche, Sénéchal, Perrin, Pifaict, Chartier, violons ; total : cinq violons et trois autres instrumentistes. Celui de 1753 (pour 1752) ne mentionne pas le personnel de la Comédie, sans doute parce qu'il n'y avait pas eu de changements.

L'année suivante (1754 pour 1753), nous voyons cités : Sandy, maître des ballets, six danseurs, sept danseuses, un danseur et une danseuse italiens, huit violons et une flûte. La Comédie avait donc obtenu récemment la modification des ordonnances? Nous avons rencontré, dans nos recherches, la mention d'un arrêt du Conseil de 1753 qui interdit formellement les ballets aux Comédiens, sous peine de 10,000 livres d'amende. Nous n'avons pas retrouvé l'arrêt même, mais il est certain qu'il fut rendu, car il donna lieu à cette réclamation burlesque en vers qui est bien connue et qui est datée de 1753. De Mouhy ne parle pas d'arrêt,

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier, 15 février et 15 mars 1874.

mais il dit que, le 7 août, un ordre supérieur supprima les ballets, — preuve qu'ils venaient d'être autorisés, grâce probablement à l'intervention des gentilshommes de la Chambre, — que les comédiens fermèrent le théâtre, députèrent à la Cour quelques-uns des leurs et obtinrent, le 18, l'annulation de la mesure. Voilà donc abrogée la clause de l'ordonnance de 1675 relative à la danse. Mais la faculté d'augmenter l'orchestre et, on va le voir, de prendre des voix externes, quel acte l'avait donnée ? Les comédiens l'avaient-ils obtenue avec l'autre, en invoquant, comme en 1718, la différence des temps et des locaux ? C'est probable.

A partir de ce moment, leur personnel lyrique va s'accroître sans cesse. En 1755 (1754), nous relevons un maître des ballets, Dourdet ; un maître de musique, Giraud ; un répétiteur, Delaunay ; huit danseurs, neuf danseuses, sept violons, une flûte. Deux ans après : La Rivière et Bourqueton, maîtres et compositeurs des ballets et premiers danseurs ; Girault, compositeur de la musique ; Delaunay, danseur et répétiteur ; huit danseurs ; mademoiselle Allard, première danseuse, et neuf autres, parmi lesquelles mesdemoiselles Cazenove et Camargo ; cinq violons, deux flûte et hautbois, un basson, deux violoncelles. En 1758 (1757), l'orchestre reste le même ; La Rivière et Allard sont maîtres et compositeurs des ballets et premiers danseurs ; Girault, compositeur de la musique ; Dehault, répétiteur ; huit danseurs ; deux premières danseuses, mesdemoiselles Allard et Ray, et huit danseuses.

D'après le registre de dépenses de la Comédie en 1757, la symphonie coûte par mois 395 livres, 16 sols, 8 deniers ; les danseurs, 1,605 liv., 6 s., 6 d., dont Allard touche 200 liv., La Rivière, 291 liv., 13 s., 4 d. ; d'autres, 56 liv. ; d'autres, enfin, 35 liv. Dehault, répétiteur, a 25 liv. Certains mois, les danseurs reviennent à 1,555 liv., 6 s., 8 d., ou à 1,588 livres. Les figurants changent souvent.

A cette époque, il y eut de profondes modifications dans l'organisation intérieure de la Comédie-Française ; tous les règlements de ce théâtre furent renouvelés. Celui que firent les gentilshommes de la Chambre le 23 décembre 1757 attribua au second semainier l'inspection du maître des ballets et de l'orchestre, le soin de dresser les états et mémoires des décorations, machines et habits pour les pièces et ballets, et de les remettre au premier semainier, pour que celui-ci en fît rapport à l'assemblée. Disons tout de suite que tous les règlements subséquents transportèrent, en termes formels ou implicitement, ces soins au Comité (règlements des 1er juillet 1766, 18 mai 1781, 18 novembre 1791, dé-

cret de Moscou, ordonnance du 14 décembre 1816) ; celle du 29 août 1847 et le décret du 27 avril 1850 mettent définitivement le personnel musical, avec tous les employés du théâtre, à la nomination de l'administrateur général et sous la surveillance de tel délégué qu'il lui plaît d'y commettre.

Le contrat de société passé par les comédiens le 9 juin 1758 régla le budget de la Comédie dans ce tableau, chef-d'œuvre de calligraphie, annexé à la minute de l'acte, que nous avons trouvée chez Me Sébert. Voici la partie musicale de ce document :

ORCHESTRE. — *Douze musiciens :*

Le premier.....	650 livres.	5,500 livres.
Le second.....	600 —	
Trois à 500 liv.....	1,500 —	
Sept à 400 liv.....	2,800 —	

BALLETS.

Maître de musique.....	25,000 livres.
Maître de danse.....	
Danseurs.....	
Danseuses.....	
Figurants.....	
Figurantes.....	

Le détail n'a pas été fixé pour les ballets. Il ne le fut que quelques mois plus tard, ainsi qu'on le verra plus bas.

A la minute du même contrat est jointe celle d'un règlement pour les employés et gagistes (1). Voici l'analyse des chapitres relatifs aux ballets et à l'orchestre :

(1) Il n'est pas daté, mais nous y trouvons la preuve qu'il n'est pas postérieur à janvier 1758. De Mouhy en cite un du 1er avril 1758 que nous n'avons retrouvé nulle part, et qui doit être celui dont nous parlons.

La Comédie en avait déjà fait un, le 9 avril 1753, ordonnant aux musiciens : de se trouver à cinq heures précises à l'orchestre et de jouer dès que l'on commencera de moucher les lustres et même auparavant, sous peine d'une amende de 3 livres ; de ne pas se faire doubler dans les pièces d'agréments ; d'être exacts aux répétitions, sous la même peine ; de ne pas s'absenter pendant les entr'actes, sous peine d'une amende de 1 livre, 10 sols. A la troisième contravention sans motif légitime, ils

Ballets. — La danse, le maître de musique, le répétiteur, les fournitures de marchandises pour habits et décorations des ballets, toutes les dépenses, en un mot, relatives à cette partie sont arrêtées annuellement à 25,000 livres.

Orchestre. — 1° Il sera composé de douze musiciens ;

2° Les musiciens se rendent à l'orchestre à cinq heures moins un quart en été, à cinq heures en hiver, pour la symphonie, qui se fera à cinq heures précises en été, à cinq heures et quart en hiver ;

3° Ceux qui seront empêchés pourront envoyer un remplaçant, pourvu qu'il soit capable ;

4° Lorsqu'il viendra quelque prince ou princesse du sang, ils ne commenceront qu'à leur arrivée ;

5° Ils ne s'absenteront pas de l'orchestre pendant la représentation ;

6° Ils se trouveront aux répétitions générales des divertissements nouveaux indiquées par le maître des ballets ;

7° Ils paraîtront sur le théâtre dans les représentations des *Précieuses*, du *Grondeur*, du *Galant Jardinier*, etc., sans recevoir de rétribution extraordinaire ;

8° Chaque contravention sera punie d'une amende de 3 livres, perçue par le premier semainier en exercice.

Les places seront données, au concours, à la supériorité des talents et non à la protection. Le chef d'orchestre sera responsable de toute musique appartenant aux comédiens ; on lui en donnera tous les ans un nouvel état, et il en délivrera chaque fois un récépissé.

L'orchestre et les appointemens sont arrêtés comme il suit :

Branche	600 livres.	4,750 livres.
Dupré	650 —	
Madron	500 —	
Bécare	500 —	
Patoir	400 —	
Perin	500 —	
Pisset	400 —	
Descombles	400 —	
Blondeau	400 —	
Chartier	400 —	

Ce sont deux musiciens à 400 livres de moins qu'au budget de 1757.

seront remerciés. Branche est chargé « du détail total » de l'orchestre ; il aura 500 livres d'appointements et 100 livres pour les répétitions, lesquelles 100 livres lui seront supprimées si les ballets le sont (c'était l'affaire dont nous avons parlé, qu était alors en suspens). (Arch. Com.-Fr.)

De Mouhy reproduit, à la date du 21 avril 1759, un ordre, dont nous n'avons pas retrouvé l'original à la Comédie, du duc d'Aumont, fixant l'orchestre à six violons, — parmi lesquels le répétiteur, — deux hautbois, trois violoncelles, une basse, et prescrivant de servir une pension de 200 livres à trois musiciens qui sont mis à la retraite (1). Mais ces dispositions ne durent pas longtemps, car, en 1760, l'almanach Duchesne signale, en plus, un cor de chasse et un timbalier. Cette même année, selon le registre des dépenses, Vestris est maître des ballets et premier danseur, avec 3,000 livres par an; les figurants ont 3, 4 et 500 liv.; en

(1) Pour ne pas interrompre le fil de notre récit, nous reproduirons en note des *Arrangements pour les ballets* que fit le duc d'Aumont le 1er juillet 1759, et que nous avons retrouvés, dans un registre des délibérations, aux Archives de la Comédie.

Art. premier. — Le sieur Hus sera engagé, en qualité de maître des ballets, pour ledit composer, jusqu'à Pâques prochain, sur le pied de 1,500 livres d'appointemens, qui lui sont accordés, ainsy qu'aux sieurs Tavalaigo et La Rivière, pour danser les ballets du sieur Hus.

Art. 2. — Il sera fait un état double des habits composant actuellement le magazin pour la danse, en marge duquel le maître des ballets fera mention des habits qu'il fera faire ou dénaturer, en indiquant l'usage qui en aura été fait; il ajoutera aussi au bas de l'état les habits neufs qu'il aura fait faire.

Art 3. — Il lui sera remis un état des fonds employés jusqu'à ce jour tant pour le payement des appointemens que pour les autres dépenses du ballet, et le restant desdits fonds, jusqu'à la concurrence de 25,000 livres, sera mis tous les mois à part par le caissier pour être employé au payement des appointemens et autres dépenses.

Art. 4. — Les mémoires des différents fournisseurs seront arrêtés par le maître des ballets et payés en suitte par le caissier sur l'ordre du sieur Bellecour.

Art. 5. — Le caissier payera les appointemens des danseurs et danseuses sur l'état qui luy en sera remis par le maître des ballets, qui aura soin de le prévenir des changemens qui pourront survenir et des amendes à retenir.

Art. 6. — Le maître des ballets pourra prendre à l'avenir et renvoyer lesdits danseurs et danseuses à sa volonté, et sera le maître de régler leurs appointemens, à l'exception de ceux des sieurs Tavalaigo et La Rivière et des sieurs Allart et Guimart, lesquels seront soumis, comme les autres, aux amendes portées par le règlement qui sera fait, mais qui ne pourront être renvoyés que par notre ordre.

Art. 7. — Les danseurs et danseuses actuellement engagés se soumettront au règlement qui sera fait et le signeront.

Art. 8. — Le sieur Hus ne pourra porter la dépense des ballets que jusqu'à la somme de 25,000 livres, y compris ce qui a été dépensé jusqu'à présent

Art. 9. — Il sera obligé de mettre deux ballets nouveaux toutes les semaines, soit ballets séparés, soit divertissemens attachés aux pièces.

Le Duc d'Aumont.

tout : 7,300 livres. Mademoiselle Allard, première danseuse, a 3,200 livres ; mademoiselle Guimard, seconde, 1,500 liv. ; les figurants, 350 et 300 liv. ; en tout : 13,700 liv. Total : 21,000 liv.

En 1764, le personnel est : un maître des ballets, un premier danseur, neuf figurants, un répétiteur, deux surnuméraires, un enfant, une première danseuse, huit figurantes, cinq surnuméraires, trois enfants ; total : 32 ; quatre premiers violons, quatre seconds, deux hautbois et flûte, deux cor et timbale, trois violoncelles, un basson, une contrebasse, un alto ; total : 18 (1). En 1766, d'après les registres du théâtre, les appointements des symphonistes montent à 9,750 liv. ; ceux des danseurs et danseuses, à 15,300 liv. ; les frais d'habits des ballets, à 7,500 livres ; total : 32,550 liv. A la nouvelle salle (Odéon actuel), qui est plus vaste, ce personnel est encore augmenté : il comprend 36 personnes pour la danse et 30 instrumentistes. En 1792, la danse est restée la même ; l'orchestre comprend 34 musiciens.

A la reconstitution de la Comédie-Française, les ballets furent abandonnés ; l'orchestre se composa de : six premiers violons, six seconds, deux alto et timbale, quatre basses, deux basson et flûte, deux contrebasses (une première, une deuxième), un premier cor, un second, et deux violons surnuméraires ; total : 28 exécutants. En 1815 : un chef d'orchestre, huit violons, trois basses, deux quinte et timbale, deux contrebasses, deux basson et flûte, deux clarinettes, deux cors et six surnuméraires ; total : 28. En 1830 : un chef d'orchestre, trois premiers violons, quatre seconds, deux quintes, deux basses, deux contre-basses, une flûte, deux clarinettes, deux bassons, deux cors ; total : 21. En dernier lieu, il n'y avait plus que dix-huit à vingt exécutants.

On a vu que les comédiens accordaient aux musiciens des pensions de retraite ; mais cette concession était purement bénévole. En 1765, ils eurent un procès avec Branche, qu'ils avaient employé de 1754 à 1764. Il était entré comme premier violon à 400 liv., puis il avait été mis à 600 livres. Quand il voulut se retirer, on lui offrit 650 liv. pour le retenir.

(1) L'orchestre avait été réglé de la sorte par un ordre des Premiers Gentilshommes du 1er avril 1764 que nous voyons cité dans le règlement pour les employés et gagistes de 1769, mais que nous avons cherché vainement aux Archives du théâtre et aux Archives Nationales. Comparer, pour la synonymie des noms d'instruments, le texte de l'Almanach avec celui du règlement. Notons cependant une différence : en 1769, il n'est parlé ni de flûte ni de timbale.

Il les refusa et fit, en justice, la demande d'une pension. Inutile de dire qu'il en fut débouté. L'on trouve plusieurs passages relatifs à cette affaire dans le *Registre des délibérations du Conseil*, 1766-1791.

Le 25 février 1768, les comédiens règlent, en comité, que les musiciens ne pourront faire entrer personne à l'orchestre, si ce n'est pour les remplacer, et que le premier violon ne pourra donner que deux billets, signés de lui, pour les mêmes places. Mais il paraît que le rédacteur s'était trompé, car, le 21 mai suivant, il est déclaré que les billets doivent être signés du semainier. En outre, comme on se plaignait que les musiciens dérangeassent les spectateurs par le bruit qu'ils faisaient en entrant et en sortant sans cesse, on décide qu'on fera fermer la communication de l'orchestre sous le parquet, que les musiciens n'entreront plus que par la porte du milieu (au-dessous du souffleur), et que le premier violon leur enjoindra de ne pas sortir pendant le spectacle, à peine de 3 liv d'amende.

JULES BONNASSIES.

(La fin prochainement.)

REVUE DES CONCERTS

Concerts-Populaires : *Fragments du Stabat* de M. Bourgault-Ducoudray. *Neuvième Symphonie* de Beethoven. — Cirque d'Été : Audition de *la Passion* de Jean-Sébastien Bach. — Concert Danbé : *Stabat* de madame de Grandval. — Concerts de M. Lopez. — de mademoiselle Marie Secretain, — de madame Ronzi, — de M. Albert Sowinski, — de madame Pauline Boutin.

Concerts-Populaires. — « Pasques, jour saint, veut autre poésie, » comme a dit Clément Marot. Aussi, M. Pasdeloup, M. Danbé et M. Lamoureux nous ont-ils tous trois donné des Concerts spirituels. La nouveauté que M. Pasdeloup a présentée à son public est celle de quelques fragments de la première partie du *Stabat* de M. Bourgault-Ducoudray. Ce qui distingue ce *Stabat* de tous les autres, c'est le caractère particulièrement sombre et lugubre dont son auteur l'a empreint, et je ne crois pas que ni dans celui de la liturgie, ni dans les trois plus célèbres connus, ceux de Pergolese, de Haydn et de Rossini, la douleur ait atteint des accents aussi déchirants. L'accablement se peint dans l'introduction : « *Stabat Mater* », et le désespoir dans le chœur : « *Quis est homo* » et dans le duo : « *Quis non posset.* » On se sent comme respirant sous un ciel de plomb. Il est à regretter que l'exécution se soit bornée à ces courts fragments, car les chœurs : « *Fac ut ardeat* » et « *Fac ut animæ donetur* », que je cite entre autres, d'après la partition, eussent un peu allégé le sentiment d'oppression que les premiers morceaux avaient fait éprouver.

Dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, les chœurs ont irréprochablement chanté, ainsi que les solistes, mesdemoiselles Devriès et Armandi, et MM. Gailhard et Vergnet. Trois fragments du *Stabat* de Rossini ont aussi valu de longs applaudissements à ces mêmes artistes.

Les Concerts-Populaires sont fermés jusqu'au mois d'octobre prochain ; et depuis le mois de décembre 1873, date des premiers comptes rendus de concerts dans la *Chronique musicale*, M. Pasdeloup a le mérite d'avoir fait connaître, si je ne me trompe, douze œuvres nouvelles ou inédites, qui sont : une *Symphonie brève*, de Th. Gouvy ; une *Symphonie* en *si bémol*, de Niels Gade ; l'ouverture des *Piccolomini*, de V. d'Indy ; une *suite d'orchestre*, de Ten Brink ; l'ouverture de *Phèdre*, de Massenet ; *Patrie*, de Bizet ; une *Ouverture de concert*, de Guiraud ; des *Esquisses symphoniques*, de madame de Grandval ; une *Ouverture symphonique*, de Salvayre ; la *Symphonie* en *ut majeur*, de Schumann ; *Madeleine au désert*, de Reyer ; enfin, le *Stabat* de Bourgault-Ducoudray.

Henry Cohen.

Cirque d'Été. — *Audition de la Passion, selon saint Mathieu.* — Fidèle à son amour des résurrections musicales, M. Lamoureux nous a conviés à l'audition de la *Passion* de Jean-Sébastien Bach. Cet oratorio, qui fut exécuté pour la première fois à Leipzig, le Vendredi-Saint de 1729, ne fut plus repris que cent ans plus tard, et était à peine connu en France, malgré l'exécution de quelques fragments qu'en fit M. Pasdeloup en 1868. Cette fois-ci, c'est la plus grande partie de l'ouvrage qui vient d'être chantée, et, quelle que soit la beauté, quel que soit le mérite musical ou dramatique de la *Passion*, il faut le constater, cette œuvre n'a point excité la profonde admiration qu'avait fait naître l'audition du *Messie*. Je n'en veux pour témoins que la satisfaction et l'allégement que le public a paru éprouver lorsque, *la Passion* étant terminée, les artistes se sont remis en place pour l'exécution de quatre morceaux du *Messie*, et les vifs applaudissements qui les ont accueillis. Mais tâchons de nous rendre compte du peu d'effet qu'a produit la *Passion*. M. Lamoureux est toujours l'excellent chef d'orchestre que l'on sait ; ses chœurs ont chanté avec la même précision et la même intelligence musicales que d'habitude ; les solistes, MM. Auguez, Vergnet, Couturier, Dufriche et Miquel, et mesdemoiselles Arnaud, Armandi et Puisais ont tous rivalisé de zèle et de talent, et cependant le public est resté

froid. C'est que l'instrumentation est terne, et l'harmonie souvent dure. Les mélodies ne sont pas toujours assez rhythmées, l'ensemble enfin est monotone. Ensuite, le genre de l'oratorio en général et de celui-ci en particulier, mi-parti histoire racontée et entrée en scène du personnage, s'il a pu paraître très beau il y a cent cinquante ans, est d'un effet glacial aujourd'hui. Ainsi, le texte dans la partition porte : « Judas prit la parole après ces mots et dit : Est-ce moi, maître ? — Il (Jésus) répondit : Toi-même. » Or, comment Bach a-t-il mis ce récitatif en musique ? L'évangéliste récite : « Judas prit la parole après ces mots et dit... » Ici Judas vient pour dire : « Est-ce moi maître ? » L'évangéliste reprend : « Il répondit... » et Jésus paraît pour dire : « Toi-même. » Et, depuis le commencement jusqu'à la fin de l'oratorio, le récitatif est toujours coupé de la même façon.

Les morceaux qui ont le plus produit d'effet sont : l'introduction, où les deux chœurs qui chantent simultanément pendant tout l'ouvrage sont parfaitement distincts ; l'air « Le remords, » chanté par mademoiselle Armandi, l'air. « Cœur sacré, » chanté par mademoiselle Arnaud ; l'air de ténor, avec hautbois obligé, « Auprès de Jésus, » chanté par M. Vergnet et accompagné par M. Lalliet ; la plupart des chorals, et enfin le duo des deux femmes, qui se termine par un chœur vigoureux, et qui seul, dans toute *la Passion*, a provoqué d'unanimes applaudissements.

M. Bannelier, le traducteur de cet oratorio, a cru bien faire en le traduisant en prose. Je ne puis partager son opinion. La langue française exige impérieusement le rhythme et la rime, même quand des paroles se chantent.

H. C.

Concerts Danbé. — En écoutant le *Stabat* de madame de Grandval, je faisais cette observation très curieuse, étant appliquée à de la musique composée par une femme, que la partie la mieux réussie est la partie symphonique, qui est la plus abstraite. Ensuite viennent les chœurs. Les morceaux où les voix sont traitées en solo sont ceux qui ont le moins satisfait le public. On ne peut certainement refuser à madame de Grandval ni l'imagination ni la mélodie ; mais il semblerait que l'*esprit* de la musique vocale (si je puis m'exprimer ainsi) soit moins développé chez elle que l'*esprit* de la musique instrumentale. Ainsi, l'introduction symphonique du *Stabat* est noble et chantante, ainsi que le

sont les ritournelles de tous les versets, et les chœurs sont à effet. Celui notamment qui commence le *Pro peccatis* est d'un très beau caractère, et le chœur final est brillant; mais, quant aux solos, j'aurais de la peine à en citer, sauf l'air *Juxta crucem*, qui est mélodieux et expressif, et a été parfaitement chanté par madame Trélat, et le quatuor qui fait partie de l'*Inflammatus*, et qu'a relevé du reste le splendide soprano de madame de Caters. En somme, le *Stabat* de madame de Grandval est une œuvre de valeur, qui dénote de sérieuses études, et qu'il n'était pas donné au premier venu de composer.

H. C.

Concert de M. Lopez. — M. Lopez, connu comme ténor de beaucoup de talent, s'est révélé à son concert comme compositeur sérieux. Il y a fait entendre, outre une jolie chanson espagnole, chantée par mademoiselle Vestri, et un boléro en duo, chanté par lui-même et M. Debassini, des fragments d'une messe solennelle, parmi lesquels le *Sanctus* est un chœur d'une grande beauté, et le *Benedictus* un trio très remarquable, qui a été chanté par mesdames de Lagrange, Brunet-Lafleur et Fournier-Louis. On a beaucoup applaudi également un trio pour trois ténors, de M. Alary, intitulé : *le Serment des Horaces.*

Concert de mademoiselle Marie Secretain. — Cette éminente pianiste, la meilleure peut-être de toutes les élèves de M. Henri Herz, a joué à son concert trois fantaisies de sa composition, sur la *Fille du régiment*, *Mignon* et *Faust*. Cette dernière, la plus remarquable des trois, avait été déjà entendue à son concert de l'année dernière; mais mademoiselle Secretain y a fait des changements très considérables, qui en font un morceau de concert des plus brillants et des mieux réussis.

H. C.

Concert de madame Ronzi. — *Salle Lemoine.* — Je n'ai point à faire ici l'éloge d'artistes de la trempe de madame Ronzi, et de MM. Gardoni, Delle Sedie, Scalese et Bonnehée. Tout l'intérêt du concert se reportait sur la jeune et sympathique fille de la bénéficiaire, mademoiselle José-

phine Ronzi, dont c'était le premier début en public. Sa voix n'est pas encore bien forte, mais elle est pleine de charme. Douée d'un grand sentiment musical, elle vocalise en outre très bien; et, soit qu'elle chante en italien ou en français, — qu'elle prononce comme une Française, — on reconnaît toujours en elle les traditions de la belle école italienne. Son plus grand succès a été dans l'air des Bijoux de *Faust* et dans le duo de l'*Elisir d'amore*, où elle a rivalisé de verve avec l'excellent bouffe Scalese, et reçu une véritable ovation.

M. Lack est un jeune pianiste d'un très grand talent, et la charmante et si originale artiste mademoiselle Marie Dumas a parfaitement joué une scène d'Edouard Stell, intitulée : « Une Tempête sous un cache-peigne. »

H. C.

Concert de M. Albert Sowinski. — M. Sowinski, ce vétéran du piano qui, depuis quarante-cinq ans, est toujours sur la brèche, a donné son concert, le 20 mars, dans la salle Herz. Dans l'impossibilité de pouvoir rendre compte de tous les nombreux morceaux qui y entraient, je me bornerai à citer parmi ceux de sa composition un *Nonetto*, dont le public a particulièrement applaudi le beau et chaleureux andante en air varié, *le Carillon de Notre-Dame de Cléry*, fantaisie fort originale, et un duo espagnol, chanté avec un ensemble parfait par les deux charmantes mesdemoiselles Waldteufel.

Mademoiselle Nyon de la Source a chanté l'air des *Puritani*, pas tout à fait peut-être dans le vrai style italien, mais avec beaucoup de grâce, et la très difficile *Leçon de chant du Rossignol*, de madame Eugénie Garcia. La Société chorale de l'Odéon, dans laquelle j'ai remarqué une belle voix de vraie haute-contre, a fort bien rendu les *Gais Musiciens*, de Kucken, et la *Noce au village*, de Laurent de Rillé. M. Sowinski a trop donné de preuves d'un véritable talent dans sa longue carrière musicale pour s'offenser si je viens lui dire que, dans son chœur *la Vapeur*, il n'a pas bien saisi le genre de l'Orphéon. Pour y réussir, il faut chercher de certaines combinaisons et de certains effets que je n'approuve ni ne désapprouve, mais que je constate, et que comprennent admirablement MM. de Rillé, Ernest Boulanger, Kucken et d'autres.

M. Lebouc a exécuté une jolie fantaisie de sa composition sur les airs de Schubert. M. Des Roseaux a, comme toujours, obtenu un succès de fou rire, et l'accompagnateur, M. Lowenthal, a été excellent ; mais, à

mon grand regret, l'heure avancée ne m'a pas permis d'assister à l'opéra-comique de M. F. Thomé, qui devait être chanté par deux des meilleurs élèves du Conservatoire, mademoiselle Marcus et M. Taskin.

Concert de Madame Pauline Boutin. — Madame Pauline Boutin jeune et très jolie femme, possède un soprano élevé d'une grande fraîcheur. Elle a bien vocalisé l'air de *Torquato Tasso* et chanté d'une manière irréprochable le duo de *Crispino* avec cet excellent Mercuriali, dont la place au Théâtre-Italien est toujours vacante. Madame Fournier-Louis a dit avec *brio* le rôle de Maddalena dans le quatuor de *Rigoletto,* et M. Lopez a su se faire bisser dans une chanson espagnole de sa composition. La jeune et éminente pianiste mademoiselle Berthe Marx et M. Lowenthal ont tous deux eu beaucoup de succès, ainsi que M. Alterman sur le violon et M. Toby sur l'orgue.

Au même concert a été chanté l'air de la *Prise de Jéricho.* Jetons dessus un voile noir.

H. C.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Bouffes-Parisiens : *Les Parisiennes,* opérette en quatre actes, paroles de MM. J. Moinaux et Koning, musique de M. L. Vasseur. — Chatelet : *La Belle au bois dormant,* opéra-féerie en quatre actes, paroles de MM. Clairville et Busnach, musique de M. Litolff. — Folies-Dramatiques : *La Belle Bourbonnaise,* opéra-comique en trois actes, paroles de MM. E. Dubreuil et H. Chabrillat, musique de M. Cœdès.

OUFFES-PARISIENS. — Les Parisiennes. — *Mardi 30 mars.* — Les espérances que la direction des Bouffes-Parisiens fondait sur *les Parisiennes* se sont évanouies comme la rosée du matin. Arrivée devant le public, la pièce et la musique ont sombré.

Il faut convenir que les marins qui montaient *les Parisiennes* n'ont rien ménagé pour faire échouer la frêle nef qui les portait, eux et leur fortune. MM. Jules Moinaux et Koning, les auteurs du livret, avaient la prétention de nous montrer la vie parisienne sous trois faces : le demi-monde, le monde bourgeois et le monde. Un jeune prince étranger, suivi de son consul, était le guide qu'ils avaient choisi pour nous conduire dans la salle à manger de Blanche de Velours, dans la boutique de Valérie Commercy, et dans le salon de la Duchesse, au faubourg Saint-Germain. Ils ont étrangement forcé la note, et singulièrement noirci le tableau des mœurs de la capitale. Leur demi-monde est du ressort de Parent-Duchâtelet. Leurs bourgeois sont de la famille de Jocrisse. Leur grand monde est de la société de M. Choufleuri. Ils n'ont tiré aucun profit de ces exagérations devant des spectateurs très édifiés sur le véritable caractère des existences parisiennes, par l'expérience qu'ils en ont

d'abord, et par les charmantes fantaisies inscrites au grand-livre de *la Vie parisienne*, par Meilhac et Halévy, par Gustave Droz et Gondinet.

Si j'ajoute que le style de MM. Moinaux et Koning fait pendant à la banalité de leur scénario, que leurs mots ont blanchi sous le harnois du temps, que leurs scènes sont mal coupées, mal amenées et mal développées, vous aurez une idée complète du libretto des *Parisiennes*. Depuis *le Borgne* de M. Loyau de Lacy à l'Ambigu-Comique, on n'avait rien vu qui fût plus lamentable et plus fastidieux. Depuis la démolition des Funambules et du Petit-Lazari, de tabarinique mémoire, on n'avait rien ouï qui se rapprochât plus de la littérature foraine. « *J'entends nos invités qui montent les escaliers*, » ainsi s'exprime le domestique de Blanche de Velours. « *Les voitures des invités de madame la duchesse commencent à arriver dans la cour*, » ainsi parlent les valets de la duchesse du noble faubourg. La Parisienne y est traitée quelque part de *couleuvre en bottines*. L'image a paru un peu forte à ceux qui connaissent l'organisation des reptiles et la constitution des dames de Paris. Je sais bien qu'un romancier célèbre terminait un jour un feuilleton par cette phrase épique : « Sa main était froide et glacée comme celle d'un serpent, » mais cette autorité peut être déclinée. Quand l'imagination fertile de MM. Jules Moinaux et Koning se trouve à court de saillies, elle a recours à ses souvenirs, et campe en plein dialogue la réplique suivante, textuellement empruntée à Henry Monnier : « Vous n'êtes point M. Fromageot? — *Non*, répond-on, *mais j'ai toujours désiré l'être.* » Le public ne s'est pas laissé prendre à ces divers subterfuges, et a vertement sifflé *les Parisiennes*. On affirme que la section du troisième acte a été opérée en entier, et que la pièce en est d'autant plus allégée : je veux bien le croire, mais je doute que ce moyen violent sauve le patient, qui est bien malade, bien malade.

La musique des *Parisiennes* est de M. Léon Vasseur, le signataire de la *Timbale d'argent*. Elle a ressenti le contre-coup des orages qu'a suscités la prose de MM. Moinaux et Koning, et, bien que je l'aie écoutée de mon mieux, au milieu des rires titaniques qui éclataient dans la salle à chaque instant, j'avoue qu'elle m'a paru aussi froide et aussi monotone que le livret, avec la prétention en plus.

J'ai noté, au premier acte, après l'ouverture, qui est d'une faiblesse extrême, un *chœur* dialogué dépourvu de caractère; les *couplets* de Nina-Caprice au public; un *trio* mal écrit; un *duo* d'où s'évade péniblement un petit mouvement de valse assez coquet; un *chœur* de consuls, traité en imitation de fugue; et le même petit mouvement ternaire arrangé en

finale. Le second acte vaut mieux. Il contient un assez joli *trio*, avec un effet persistant sur les syllabes « oh ! yes ! » ; les *couplets* des Parisiennes, chantés par madame Peschard ; enfin, la chanson de l'Auvergnate :

Faut d' la discrétion
Dans la profession...

également bien tournée par le musicien et bien détaillée par Judic.

On bisse, au troisième acte, les *couplets du Pifferaro*. Au quatrième, qui est absolument vide, on ne bisse pas la *chanson du Dragon du roi*, et les *couplets* de la vicomtesse Cazadorès.

C'est madame Judic qui a sauvé la pièce du naufrage instantané. C'est elle qui la maintiendra pendant quelques représentations encore sur l'affiche des Bouffes. Elle est demeurée chanteuse pleine de charme, et s'est hissée, petit à petit, au ton de la comédie dans les six déguisements sous lesquels elle se montre.

CHATELET. — LA BELLE AU BOIS DORMANT.—*Samedi 4 avril.* — MM. Clairville et Busnach ont mis leur nez dans le conte de la *Belle au bois dormant*, du regretté Perrault, pour en extraire une féerie. Ils y auraient cherché des truffes qu'ils n'auraient pas mis plus d'acharnement à bouleverser le gracieux récit de nos grand'mères. Finalement, après bien des entorses infligées à l'intrigue du naïf historien, ils ont accouché d'une pièce bâtarde, tenant le milieu entre la féerie et l'opéra, sans avoir aucune qualité requise par chaque genre. Je jette par-dessus bord la part de culpabilité qui incombe aux librettistes dans la confection de la *Belle au bois dormant*, pour passer plus vite aux nombreux griefs que j'ai contre l'auteur de la partition, M. Litolff.

Après la *Boîte de Pandore* et *Héloïse et Abélard*, les deux opérettes de ce compositeur représentées aux Folies-Dramatiques, on ne pouvait décemment avoir foi en lui comme compositeur bouffe. On attribuait cette infériorité tant à la nature vulgaire des sujets sur lesquels il avait écrit sa musique, qu'au genre peu relevé auquel ces sujets appartenaient par eux-mêmes. On y avait remarqué, dans le chant, une certaine tendance à la mélopée, et, dans l'orchestre, un coloris qui indiquait une grande habileté de manipulation instrumentale. Il semblait donc qu'un opéra féerie, confinant au drame fantastique d'une part, et tenant de l'autre à la rêverie symphonique, eût fourni à cette organisation incomplète, et qui n'a jamais brillé par le plan et le développement de l'idée, un cadre où elle eût pu se mouvoir plus à l'aise.

La désillusion a été grande. Je cherche en vain dans la musique de *la Belle au bois dormant* le charme de l'idée et le prestige de la forme. L'ouverture est conçue dans le goût des mauvaises compositions de Schumann : je veux dire que le sens n'en est pas saisissable. L'instrumentation y est papillotante, et la batterie qui frappe à coups redoublés sur les dernières mesures tente inutilement d'en dissimuler la pauvreté. Le *prologue*, avec sa prière et son chœur de fées, console un peu de ce pénible début. L'ariette de Nérida : *Dans cent ans, comme tout change à la ronde*, et les couplets d'entrée de la princesse Sylvéa tombent en loques. Ils sont jetés dans le moule banal où Litolff précipite indifféremment tous ses couplets. Décidément, l'art du couplet est d'essence toute française et non autre. Ceux que l'enchanteur Abaldaman, déguisé en pèlerin, commence dans la coulisse, et qui sont accompagnés par une imitation d'orgue, ont quelque couleur. Le *duo* qui suit :

C'est un conte du bon vieux temps,
Bon pour amuser les enfants,

dénonce outrageusement l'incapacité du compositeur en matière d'expression vocale. Tous les morceaux concertants de la partition sont affligés du même vice organique. Il n'y a pas un *finale* qui soit conçu selon la règle dramatique.

Le second acte est préférable au premier. L'introduction en est animée. Le chœur des batteurs de blé : *Youp, youp, gens du village, travaillons et chantons !* est sonore et d'un style facile. Il a été bissé. Les couplets de Coquelicot : *Berger Cupidon, finis donc*, la romance du ténor, la ballade de la fée Azoline et la ronde finale sont de piètres inspirations. — Le troisième acte, qui est très chargé, renferme un air d'Abaldaman, précédé d'un court récitatif, un chœur d'Esprits, bruyant et absconse, un trio entre Abaldaman et les deux diablesses, qui contient une assez jolie phrase : *Me voilà, je suis prête*, la *chanson du Briquet*, un quintette à l'italienne (école Petrella), et le ballet. La chanson du Briquet, à trois voix, a de la tournure. Le troisième motif en est fort joli, et je regrette que le refrain :

Zim, zim, cela ne va guères,
Zim, zim, cela ne va pas!

en soit si commun. Il est bissé d'acclamation. Le quintette se développe péniblement faute de moelle mélodique. On entend, dans le ballet, une marche des Gardes, une valse, qui manque de franchise, où j'ai perçu de

jolis *pizzicati* de violons sur une pédale de pistons, et enfin un galop final qui a pu plaire à quelques habitués de bals publics. — Le quatrième acte est faible parmi les faibles. Aussi s'est-on fâché tout rouge quand M. Litolff est venu sur la scène quémander une ovation, escorté d'un régisseur.

Mademoiselle Mélanie Reboux, ancienne pensionnaire de l'Opéra et des Folies-Dramatiques, a créé le rôle de la princesse Sylvéa qu'elle a chanté avec ce que les déhanchements de l'opérette lui ont laissé de bon dans la voix. A ses côtés, Paola Marié représente la suivante Nérida. M. Réné Julien, un baryton que j'ai vu autrefois à l'Opéra-Comique dans *l'exempt* du *Pré-aux-Clercs*, s'est chargé les épaules du rôle important de l'enchanteur Abaldaman. On eût pu l'en *exempter*. Le ténorino Laurent est supportable, et le trial Guillot assez gai.

Nous avons retrouvé, à la tête de l'orchestre du Châtelet, M. Constantin, qui a dirigé autrefois celui de l'Athénée et celui de la Renaissance. Il mérite tous nos éloges pour l'intelligence et la fermeté qu'il apporte à ses fonctions. On répand de toutes parts le bruit que M. Hostein veut transformer le Châtelet en théâtre lyrique. C'est là une tentative difficile, téméraire même, dans laquelle nous le soutiendrons de toutes nos forces du jour où il apportera un soin plus scrupuleux dans le choix de ses partitions et de ses artistes.

Folies-Dramatiques. — La Belle Bourbonnaise. — *Samedi 11 avril.* — A l'ombre d'une tonnelle d'auberge, à l'enseigne du *Soleil d'or*, sur le quai de la Ferraille et dans un charmant décor du vieux Paris, le sergent Brindamour et le baron de Cotignac vident gaîment une bouteille de bourgogne. Mais sous leurs saillies gauloises se cachent de graves préoccupations. Brindamour est à la recherche d'un fifre pour le régiment des gardes françaises. Cotignac attend l'arrivée du coche du Bourbonnais, d'où doit descendre Manon, dite la Belle Bourbonnaise, que le ministère Choiseul, dont il est l'agent, a comploté de donner pour rivale à la Dubarry auprès du roi Louis XV. Il advient que Manon, la vraie Belle Bourbonnaise, est enlevée en route par Grison, un diplomate à la solde de la Dubarry. Il ne reste plus en pâture à Cotignac qu'une certaine Billette, une Bourbonnaise amie de Manon, qu'il enrôle sous la bannière du parti Choiseul et qu'il emmène à Trianon pour la présenter au roi comme la Belle Bourbonnaise. Dans l'intervalle, Blaise, l'amoureux de Manon, est racolé par Brindamour, qui l'engage en qualité de fifre au régiment des gardes françaises. Voilà le coche du Bourbonnais livré à tous les orages de la politique.

Lorsque Cotignac, fier de son intrigue, arrive à Trianon avec Billette, qui trouve-t-il installés avant lui dans le château? Grison et Manon, cette dernière gagnée par l'agent de la Dubarry à la cause de la maîtresse du roi. Usant et abusant de sa ressemblance avec la Dubarry, Manon déjoue les manœuvres de Cotignac, et le menace de la Bastille. Le pauvre baron, fou de désespoir, s'enfuit dans la forêt de Saint-Germain, où il erre à l'aventure pendant des journées. Billette, démasquée par la vraie Belle Bourbonnaise, avoue sa faute. Blaise, qui est venu avec son régiment prendre la garde à Trianon, perd la tête en reconnaissant Manon sous le toquet de velours de la Dubarry, et déserte. Enfin, au troisième acte, nous retrouvons tous nos personnages à la fête des Loges. Manon, grassement payée par la Dubarry, fait partager sa fortune à Billette, à Blaise et à tout le coche du Bourbonnais. Cotignac, en perdant la partie, recouvre la raison, ce qui est bien une compensation... et ainsi finit le livret d'opéra-comique écrit par MM. Ernest Dubreuil et Henri Chabrillat pour la scène des Folies-Dramatiques.

L'intrigue de *la Belle Bourbonnaise*, que j'ai réduite à sa plus simple expression pour l'intelligence des rôles, est loin d'être aussi claire qu'elle le paraît dans ce canevas. Elle est, au contraire, assez confuse, et j'ai eu grand'peine à en suivre le fil. Le mal, toutefois, n'est pas irréparable, et je crois que par des coupures et des raccords adroits on peut y porter dès aujourd'hui remède.

L'idée première de *la Belle Bourbonnaise* a été inspirée à MM. Ernest Dubreuil et Chabrillat par le célèbre vaudeville ainsi intitulé. La chanson de la Belle Bourbonnaise était primitivement une sorte de charivari-aubade dirigée, on ne sait par qui, contre une courtisane d'origine bourbonnaise sans doute, et tombée dans la misère, après avoir ébloui de son luxe et la cour et la ville :

Dans Paris la grand'ville,
Garçons, femmes et filles,
Garçons, femmes et filles,
Ont tous le cœur débile,
Et poussent des hélas!
Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!
La belle Bourbonnaise,
La maîtresse de Blaise,
Est bien mal à son aise;
Elle est sur un grabat, (On rit.)
Est bien mal à son aise;
Elle est sur un grabat.

Ce refrain gouailleur était devenu rapidement populaire. Lors de l'élévation de la Dubarry au poste (c'était un poste) de favorite de Louis XV, le duc de Choiseul, qui la détestait profondément, ressuscita la *Belle Bourbonnaise,* qui, appliquée à la Dubarry, obtint une nouvelle vogue. Bientôt même, l'allusion ne paraissant plus assez transparente aux ennemis de la comtesse, on inventa *la Nouvelle Bourbonnaise*, infiniment plus directe et plus licencieuse que l'ancienne. Le cas de la Belle Bourbonnaise a souvent été mis au théâtre. En 1839, à ces mêmes Folies-Dramatiques où elle revit depuis quelques jours, la fameuse chanson eut un regain de succès, par la bouche de l'acteur Heuzey, qui la mimait à miracle.

Sur le libretto qui lui a été fourni, M. Cœdès a brodé une musique qui en rachète bien des défauts. J'ai déjà dit aux lecteurs de l'*Evénement* ce que je pensais du talent de M Cœdès, et, au moment de donner mon opinion à mes confidents ordinaires de la *Chronique musicale,* je ne vois rien à retrancher du jugement que j'ai porté sur lui le lendemain de la première représentation de la *Belle Bourbonnaise.*

M. Cœdès est, avant tout, un musicien de souche gauloise : son rire est très franc : il a la verdeur et la rondeur, ces deux pôles de la gaieté française. Sa mélodie n'est pas toujours suffisamment développée. Il est tourmenté de la soif des rhythmes, auxquels il sacrifie volontiers les autres qualités du chant. Mais il possède une intuition très vive de la couleur et de l'à-propos. On sent qu'il a vécu dans l'intimité de nos vieux maîtres français, auxquels il tend furtivement la main par derrière, tout en lançant une œillade aux modernes par devant, et dans ces deux actes contradictoires il reste toujours de bonne foi, ce qui est rare. Son orchestration est encore un peu lourde, un peu sourde. Il n'a pas encore su en dégager la facture élégante et distinguée que réclame l'opéra-comique (car *la Belle Bourbonnaise* n'est point une opérette), et de ce côté il y a bien des réserves à faire. Tout se sauve par cette verve familière qu'on appelle communément le *diable au corps.*

Le premier motif de l'ouverture de *la Belle Bourbonnaise* est un ingénieux rappel de l'ancien vaudeville. J'aime beaucoup aussi l'introduction du premier acte, avec sa discrète sonnerie de cloches. Le *chœur de la Patrouille ;* les couplets de Brindamour : *Le régiment prend le service ;* le chœur de l'Arrivée du coche et les couplets de Billette, tous morceaux applaudis, ne valent pas, à mon sens, l'*entrée symphonique* de Grison, et le joli duo entre Billette et Cotignac :

Je suis un haut baron ;
Cotignac est mon nom.

Mais la pièce capitale de l'acte est le *chœur des Métiers*, à quatre parties, dont la reprise en contre-point fleuri a provoqué une brillante ovation. Les choristes ont dû tout recommencer. De ces quatre motifs, les plus intéressants m'ont paru le premier, celui des gardes françaises, et le troisième, celui des maraîchères, ponctué par les pizzicati des violons. Il est fâcheux que les ténors, se trouvant infiniment plus nombreux que les basses, aient rompu, pour leur compte, l'équilibre nécessaire à l'harmonie de la reprise. Ce chœur produirait plus d'effet encore si l'on pouvait porter remède à cette disproportion dans la balance des voix.

Je n'ai pas le loisir d'analyser en particulier, et selon l'ordre de la table thématique, tous les morceaux de cette partition touffue. Je signalerai comme étant écrit dans le plus pur style Pompadour tout le commencement du second acte jusqu'au *chœur des Bergers-trumeaux* inclusivement. On a bissé chaleureusement les couplets de l'abbé Camerlet :

Madame Dubarry, tu tomberas,
Tu danseras, tu sauteras !

sur le rhythme ternaire. L'effet en est irrésistible. Le *quintette*, chanté sur un motif de vieille *allemande;* la *marche des Gardes*, relevée par le fifre *solo* ; le *menuet* et le divertissement des bergers forment un tableau spirituellement pastiché de la musique du siècle.

Au troisième acte, qui est moins bien venu que les précédents, j'ai remarqué un chœur d'introduction plein de mouvement : les couplets *N, i, ni, c'est fini!* et d'autres couplets, coupés d'éclats de rire, qu'on a voulu entendre deux fois.

Le succès de la *Belle Bourbonnaise* est incontestablement dû au compositeur, d'ailleurs bien secondé par une mise en scène qui révèle un grand goût chez M. Cantin, et par une bonne interprétation.

On a vu avec plaisir le vieux Sainte-Foy, qui joue Cotignac, ainsi que Milher, qui a des jeux de physionomie uniques. M. Raoult, échappé de l'Opéra-Comique, s'est fait bisser deux morceaux. Mesdemoiselles Desclozas et Tassilly, deux Bourbonnaises carrées par la base, ont toujours réjoui nos yeux et quelquefois nos oreilles.

ARTHUR HEULHARD.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts vient d'autoriser le Conservatoire de musique de Lyon, fondé en 1872, par M. Mangin, l'ancien chef d'orchestre du Théâtre-Lyrique, à prendre pour sous-titre : « Succursale du Conservatoire de Paris. » Cette décision sera favorablement accueillie par tous ceux qui connaissent les efforts que fait M. Mangin pour la propagation de la bonne musique à Lyon.

— Le même ministère vient d'accorder un encouragement de 400 fr. à la Société de musique de chambre dirigée par M. Camille Lelong. C'est une libéralité administrative qui ne pouvait recevoir une meilleure destination.

— Le docteur Mandl inaugure le lundi 20 avril, à quatre heures, au Conservatoire de musique, un cours public sur l'hygiène de la voix.

Ce cours continuera les lundis suivants, à la même heure.

— On a vendu, à l'hôtel Drouot, les costumes, décors et matériel de ce pauvre théâtre de l'Athénée qui, malgré les efforts et le zèle de plusieurs directeurs, n'a pas pu parvenir encore à attirer le public.

Il y avait là les décors de *la Guzla de l'Emir*, de l'*Alibi*, de la *Fanchonnette*, de *Raphaël*, des *Rendez-Vous galants*, du *Déserteur*, de *Madame Turlupin*, *du Bijou perdu*, etc., ainsi qu'un grand nombre de costumes à peu près neufs : car ils n'avaient servi, hélas ! que pour un petit nombre de représentations.

Cette vente avait été fixée au Vendredi-Saint, parce que ce jour-là tous les directeurs des théâtres de province se trouvent à Paris, la semaine de Pâques étant consacrée aux engagements des artistes.

Malgré ce concours de circonstances favorables, malgré de nombreuses affiches et des annonces insérées dans plusieurs journaux, cette vente a misérablement échoué.

Cependant les costumes d'hommes et de femmes, au nombre de trois cent dix, ont produit une somme de 5,200 fr.; mais les décors de onze pièces, que

les experts avaient estimés près de 6,000 francs, ont été adjugés à différentes personnes pour des prix excessivement réduits, représentant le total dérisoire de *neuf cents francs !*

Cinq ou six partitions, des objets dits *accessoires*, quelques meubles et un coffre-fort ayant peu servi, ont complété cette vente, dont l'ensemble a produit 9,600 francs !

— M. Catulle Mendès s'occupe à tirer du roman de Gustave Flaubert *Salammbô* le livret d'un opéra en cinq actes, dont M. Ernest Reyer doit écrire la musique.

— La troisième édition des Mélodies de Léopold Dauphin, avec eau-forte de Benassit, vient de paraître ; elle comprend la *Chanson de Printemps* et la *Jeune Femme mourante*, de Léon Charly, et *Ma mie Annette*, de H. Mürger. On ne saurait rien voir de plus coquet ni de plus artistique.

— Il est très question de l'engagement en Russie de l'excellent chef d'orchestre que les Italiens ont laissé engager à Covent-Garden, le maestro Vianesi.

— On travaille beaucoup au nouvel Opéra, qu'on espère terminer pour la fin de l'année.

Le *Journal officiel* a publié l'avis suivant :

« Le public est prévenu que, dans l'intérêt des travaux urgents qui s'exécutent actuellement au nouvel Opéra, toutes les visites du chantier sont et demeurent *rigoureusement interdites*.

« Il ne pourra, sous aucun prétexte, être dérogé à cette mesure indispensable à la marche rapide des opérations, et toute demande de visite devra dès lors être considérée comme non avenue. »

— Le succès de *la Belle Bourbonnaise* s'affirme aux Folies-Dramatiques. La partition a été achetée par M. Leduc, éditeur, moyennant 15,000 fr., payables : 6,000 fr. le jour de la première, 6,000 fr. à la cinquantième et 3,000 fr. à la centième.

Le marché a été conclu entre M. Cantin et l'éditeur, car le directeur des Folies-Dramatiques a passé avec M. Cœdès un traité par lequel ce dernier lui cède ses cinq premières partitions, moyennant un maximum de 12,000 fr. chacune.

Au cas ou M. Cantin n'estimerait pas que l'œuvre fût appelée à un grand succès, il s'est réservé le droit de n'en pas faire l'acquisition ; mais quelque prix qu'en offre un éditeur, il a toujours la faculté de demander la préférence à prix égal.

Cette clause n'a pas eu son application, car *la Belle Bourbonnaise* a été payée 12,000 fr. aux auteurs par M. Cantin, qui l'a revendue 15,000 à M. Leduc.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Aujourd'hui 15 avril, dernière représentation de mademoiselle Fidès Devriès dans *Hamlet*. L'engagement de la charmante cantatrice expire à cette date, et elle annonce l'intention bien formelle de renoncer au théâtre. On sait que mademoiselle Devriès se marie avec M. Adler, le célèbre dentiste.

— M. Halanzier vient de signer deux engagements : celui de mademoiselle Belval, que M. Strakosch a consenti à lui céder, et avec laquelle le directeur de l'Opéra espère combler le vide laissé par le départ de mademoiselle Devriès; et celui de M. Vergnet, le jeune ténor dont la belle voix a été remarquée cet hiver aux concerts Pasdeloup. Mademoiselle Belval débutera dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*.

— Mademoiselle Fouquet fera prochainement son début à l'Opéra dans le rôle de Mathilde, de *Guillaume Tell*.

— Mademoiselle Krauss ne débutera pas à l'Opéra dans un ouvrage nouveau.

Elle a choisi le rôle de Valentine des *Huguenots*, et il est probable que la reprise de ce chef-d'œuvre inaugurera la nouvelle salle.

Italiens. — M. Gye, directeur du théâtre de Covent-Garden, a autorisé, sur la demande de M. Strakosch, mademoiselle de Belocca à rester au Théâtre-Italien jusqu'à la fin de la saison. Mademoiselle de Belocca se rendra à Londres le 10 mai et chantera à Covent-Garden pour la première fois dans la représentation de gala qui sera offerte à l'empereur de Russie.

Opéra-Comique. — Sous peu, reprise à l'Opéra-Comique de *Joconde*. Parmi les nouveautés que M. Du Locle compte nous donner, citons un opéra-comique en un acte, dont les paroles sont de M. Gondinet et la musique de M. Gouzien.

Mentionnons également *le Bravo*, pièce en trois actes, paroles de M. Emile Blavet, et musique de M. Salvayre, jeune compositeur qui obtint le prix de Rome en 1872.

Sans compter *Carmen*, *l'Escadron volant de la Reine* et quelques autres ouvrages reçus par M. de Leuven avant son départ.

— Le baryton Melchissédec, qui, depuis sa sortie du Conservatoire, appartient à l'Opéra-Comique, et qui avait songé un moment à embrasser la carrière italienne, vient de renouveler son engagement avec M. Du Locle.

Châtelet. — M. Hostein doit monter au Châtelet *Dimitri*, l'opéra de notre confrère V. Joncières, de la *Liberté*. A propos de ce théâtre, le bruit court que MM. Ph. Herz et Desgranges en deviendraient propriétaires au 1er septembre.

Bouffes-Parisiens. — Il est question de l'engagement, aux Bouffes-Parisiens, de la troupe lyrique de la Gaîté, qui n'a plus son emploi depuis la fin du traité qui la mettait à la disposition du directeur de la Renaissance. Elle se compose de mesdames Dartaux, Théo, Laurence Grivot, de MM. Bonnet, Daubray, Habay, etc. Si cette combinaison se réalise, les Bouffes ne fermeront pas de l'été.

Porte-Saint-Martin. — *Le Pied de mouton* succédera immédiatement aux *Deux Orphelines*, dans un ou deux mois.

Le *Don Juan* de Casimir Delavigne est à l'étude, mais pour une époque encore indéterminée.

Folies-Dramatiques. — Hier, M. Cantin a signé un nouveau traité avec les auteurs de *la Belle Bourbonnaise*, MM. Cœdès, Dubreuil et Chabrillat, qui se sont engagés à fournir pour l'hiver prochain aux Folies-Dramatiques un opéra-bouffe en trois actes, ayant pour titre : *Mayeux*.

Le rôle de Mayeux est destiné à Milher.

Pour l'article *Varia* :
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

HISTOIRE

DE

QUELQUES CONTES BLEUS

A Monsieur Arthur Heulhard

Vous m'avez fait l'amitié de me demander, mon cher Heulhard, comment m'était venue, à moi critique de théâtre, l'idée d'écrire les petits contes auxquels le public paraît accorder en ce moment une bienveillante attention. L'histoire est assez singulière et, comme elle touche par un certain côté à la musique, je vais vous la dire aussi brièvement que possible.

Il y a quelque quinze ans, j'alignais force rimes à Condé-sur-l'Escaut, écrivant des chansons après avoir essayé d'écrire des romans en vers. Un jour, un vieil ouvrier mineur me conta l'aventure, arrivée au temps

jadis, d'un fermier qui, cherchant un homme juste pour en faire le parrain de son fils, ne trouva que la Mort, et tenta ensuite de corrompre l'impartial Faucheur, pour qu'à l'heure suprême ce dernier remît de l'huile dans sa lampe et prolongeât ainsi l'existence de son compère.

Le récit me parut original, et j'en fis une chanson que j'envoyai, par l'intermédiaire d'un ami commun, à M. Membrée, mon compatriote. M. Membrée ne daigna même pas me répondre; mais Darcier, le chanteur populaire, se montra plus indulgent et, sans en connaître l'auteur, mit la chose en musique de façon à ne me laisser aucun regret.

Quelque temps après, je vins à Paris, où je devins le beau-frère de M. Francisque Sarcey. Mon beau-frère commençait alors à écrire dans le *Figaro* et, comme il habitait la campagne, il m'avait confié le soin d'aller au journal corriger ses épreuves. Sur son conseil, j'avais jeté mes vers au feu et, tout en donnant des leçons pour vivre, je m'exerçais au métier de journaliste.

Un matin, au bureau du journal, comme j'avais fini ma besogne ou plutôt celle de mon beau-frère, je tirai un article de ma poche et je l'offris timidement à M. Bourdin, avec prière de le remettre à M. de Villemessant. Tous les rédacteurs présents éclatèrent de rire.

— Ça ne pouvait manquer, dit mon ami Noriac. Voilà un brave garçon qu'on accueillait ici sans défiance, et, patatras ! parce que son beau-frère a suivi l'exemple funeste de son ami About, il se croit forcé à son tour d'imiter son beau-frère.

— D'où êtes-vous? me demanda Bourdin, qui était doux aux débutants, et qu'avez-vous publié jusqu'à présent?

— Je suis de Condé en Flandre et j'ai publié chez Vieillot une chanson, avec musique de Darcier.

Les éclats de rire redoublèrent.

— Est-ce que par hasard cette chanson serait le *Compère de la Mort?* reprit Bourdin.

— C'est cela même... Mais comment savez-vous?...

— Darcier nous l'a chantée l'autre soir en petit comité. Si votre prose n'est pas inférieure à vos vers, vous pouvez regarder votre article comme reçu. C'est égal, vous n'êtes pas du tout l'homme que je me figurais en écoutant votre *Compère*. Je m'attendais à voir un gros bonhomme joufflu....

— ... Et je suis long et pâle. Il y a deux sortes de Flamands : le gras et le maigre, le tonneau de bière et la perche à houblon, le Flamand et le Flandrin...

— Savez-vous ce qu'il faut faire? Mettez-moi votre chanson en prose

et tirez-en un conte fantastique. Je vous le publierai dans un journal que je fonde en ce moment, et qui s'appellera le *Figaro-Programme*.

Je n'ai pas besoin de vous dire, mon cher Heulhard, avec quelle chaleur je remerciai cet excellent Bourdin. Le malheur, c'est qu'au moment où j'opérais la transformation demandée mon beau-frère se brouilla avec le *Figaro*, et je ne crus pas pouvoir décemment continuer d'écrire dans une feuille qui l'*éreintait* à la journée.

Je portai le *Compère de la Mort* au *Monde illustré*. Il y fut bien accueilli, et même on lui fit l'honneur de confier à Morin, le dessinateur original, la tâche de l'illustrer ; mais là encore le diable entra dans mon jeu.

Au *Monde illustré*, l'habitude est bien plutôt d'écrire des *légendes*

pour les dessins que d'orner de dessins des légendes fantastiques. Ce malheureux conte, avec les cinq ou six bois qui l'accompagnaient, ne tombait jamais bien en page. Il encombrait le journal et j'ai vu le moment, terrible pour un cœur de père, où l'on allait être forcé d'en couper un bon tiers. Il finit pourtant par paraître en deux fois, et c'est alors que Morin me proposa de me conduire dans une maison où mes enfants ne courraient plus le risque d'être mutilés.

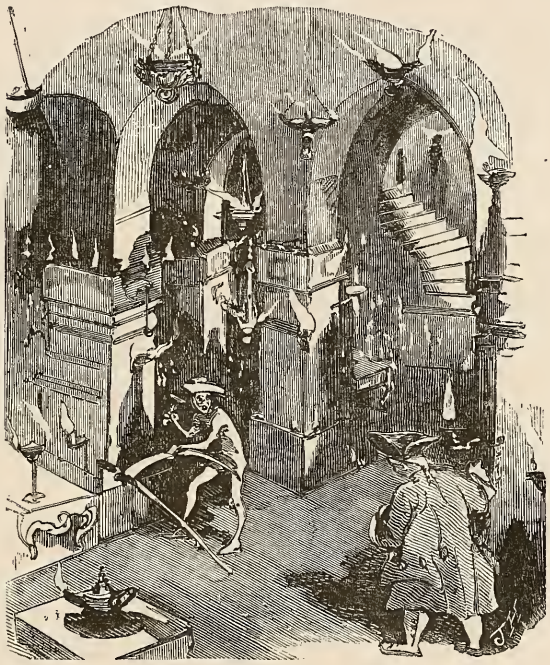
Avant de le suivre, laissez-moi, mon cher ami, vous conter un détail qui vous intéresse plus particulièrement. Lorsque le *Compère de la Mort* était encore à l'état de chanson, je le fis lire un jour à M. Edmond About et lui dis qu'il y avait là un sujet de pièce. M. About haussa les épaules et me répondit qu'il y voyait seulement, dans le tableau des lampes, un motif de décoration. Or, deux ans après, le théâtre de l'Ambigu jouait l'*Ange de minuit*, drame en six actes par MM. Théodore Barrière et Edouard Plouvier, qui met en scène à peu près la même donnée. L'un des auteurs, Edouard Plouvier, m'a affirmé qu'il ne s'était pas servi du conte flamand, et je le crois sans peine. Leur drame semble plutôt avoir pris son origine dans la version allemande, que j'ai connue plus tard et qui m'a fourni le point de départ du *Filleul de la Mort*.

Mais voici qui est plus curieux. Au moment où M. About haussait si dédaigneusement les épaules, l'œuvre dramatique que je rêvais n'était plus à faire. Elle avait été écrite huit ans auparavant pour le théâtre *San Benedetto*, à Venise, sous le titre de *Crispino e la Comare*, *melodramma fantastico-giocoso*, par Luigi et Federico Ricci. Sept ans plus tard, on la représentait à Paris sur le Théâtre-Italien. L'auteur du libretto, M. Piave, l'avait emprunté à une farce intitulée le *Savetier médecin et la Mort*, qui, au dix-huitième siècle, faisait la joie du peuple napolitain.

Aurai-je l'air, mon cher ami, de prêcher pour mon saint, si je vous confie entre nous que la version flamande me paraît mieux construite et d'une tout autre portée philosophique et morale que la version italienne? Qu'est-ce, en effet, que le *Crispino e la Comare*? L'histoire d'un pauvre savetier perdu de dettes qui va se jeter dans son puits, quand une femme vêtue de noir en sort tout à coup et lui donne un moyen infaillible de devenir un médecin renommé. L'ex-savetier fait des cures incroyables et l'emporte sur tous ses rivaux; bientôt son cœur se gonfle de vanité, il devient méchant, et, comme sa bienfaitrice veut le ramener à la raison, il l'envoie au diable. Ils y vont ensemble. Dans l'empire de la Mort, Crispin est pris d'une terreur salutaire. La *Comare* lui montre, en un

tableau magique, sa femme et ses amis attristés et priant pour lui. Il fait amende honorable et en est quitte pour la peur.

Combien le héros flamand est plus original! Tant que son intérêt est de trouver un homme juste, personne à ses yeux n'a la conscience assez nette. L'éternel Faucheur, qui frappe également les jeunes et les vieux, les riches et les pauvres, est le seul qui lui offre des garanties suffisantes. A peine l'a-t-il choisi comme parrain de son fils que sa curiosité s'allume. Il veut savoir comment son compère peut connaître l'heure où il doit frapper chaque mortel. Celui-ci le mène à son grand lampa-



daire. Le brave homme s'aperçoit alors que sa lampe est près de s'éteindre; il prie son compère d'y remettre un peu d'huile : le bon Dieu n'y verra que du feu! Il n'a pas plutôt découvert le Juste par excellence que, son intérêt changeant, il cherche à le corrompre! Montrez-moi dans le théâtre ancien et moderne beaucoup d'idées qui atteignent à une pareille profondeur comique.

Je reviens à mes contes. Encouragé par le succès du *Compère*, je fouillai ma mémoire et celle de mes amis d'enfance, notamment de M. Alexandre Favier, de Douai, à qui j'ai dédié mon *Roi Cambrinus*. Je fis mieux :

l'été venu, je pris le bâton des frères Grimm et j'allai interroger les paysans du Nord de la France et du Midi de la Belgique. Je rapportai de mes excursions une gerbe de contes que M. Lahure, à qui Morin m'avait présenté, publia dans le *Journal pour tous* et la *Semaine des enfants*.

Par malheur — car nous ne sommes pas, hélas! au bout de nos peines, — l'une de ces feuilles était dirigée par un vieux bonhomme dont j'ai oublié le nom, et qui s'obstinait à corriger le patois rouchi dont, selon lui, je déshonorais les colonnes de son journal. Est-ce lui qui dégoûta M. Lahure de mes contes? Il me fut bientôt impossible d'en faire passer un seul.

J'allai partout offrir ceux qui me restaient. Personne n'en voulut, pas même mon beau-frère, qui était alors rédacteur en chef du *Journal littéraire*. M. Lahure se décida enfin à les publier, et, croyant avoir de quoi former un volume, je fis sans plus de succès une tournée chez les éditeurs.

La maison Hachette aurait peut-être accepté mon recueil pour sa *Bibliothèque rose*, mais il eût fallu le dépatoiser; malgré la charmante préface qu'il a écrite pour le *Perrault* de Gustave Doré, Hetzel n'avait plus aucune confiance dans les contes; Michel Lévy ne voulut même pas entendre parler des miens. Je les jetai au fond d'un tiroir, en attendant des jours meilleurs.

Un soir que nous sortions ensemble de l'Opéra, mon ami Albert de Lasalle me confia que, sur le simple énoncé du titre, il avait le jour même placé chez Lacroix et Verboeckhoven un volume intitulé : *Dictionnaire de la musique appliquée à l'amour*. Lasalle oubliait d'ajouter que son nom était bien aussi pour quelque chose dans le succès de cette affaire si rapidement conclue; mais le lendemain, en m'éveillant, je m'imposai la consigne de ne point sortir de mon lit que je n'eusse trouvé le mot magique qui devait m'ouvrir la porte de la caverne enchantée. Jusqu'alors j'avais présenté mes historiettes sous le titre de *Contes d'un bon Flamand;* une demi-heure après, je m'arrêtais à celui-ci : *Contes d'un buveur de bière*, qui ne pouvait manquer de plaire à un éditeur belge.

Je me rendis droit à la librairie Lacroix, dont le chef pour le moment était à Bruxelles. Son représentant, M. Lequeux, grâces lui soient rendues! accepta mon volume et le fit, non sans peine, accepter à M. Lacroix, qui n'en voulait à aucun prix.

Six mois après, le volume parut et obtint un succès qui dépassa toutes mes espérances. La presse me traita avec une extrême indulgence, Sainte-Beuve m'écrivit pour m'encourager, et la *Revue des Deux-Mondes* me

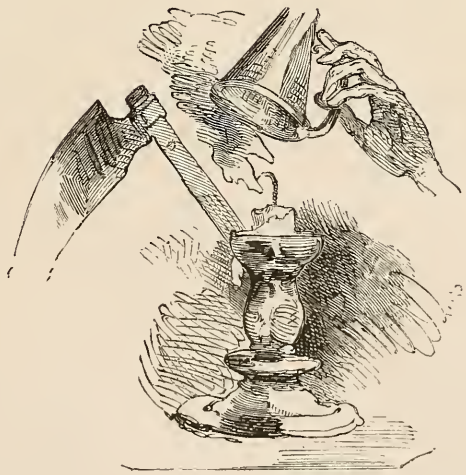
fit des ouvertures. J.-J. Weiss, qui dirigeait alors le *Journal de Paris*, me demanda, de son côté, si je ne donnerais pas une suite à ce premier recueil, m'offrant de la publier dans son journal.

Je possédais à peu près la matière de cette seconde série, mais elle n'était pas inédite. Voici comment : j'avais pris naïvement, comme type de mon livre à faire, certaine édition compacte de la maison Hachette, et, le livre fait, il m'était resté environ les deux tiers d'un volume. Je prévins Weiss de cette circonstance, en lui annonçant que mon intention était de retravailler ces contes à fond. Il voulut bien pour ce motif les regarder comme de la copie vierge, et ces mêmes contes qui, au *Journal pour tous*, m'avaient été payés au prix modique de cinq centimes la ligne, m'en rapportèrent vingt-cinq au *Journal de Paris*. Gaston de Saint-Valry m'offrit les mêmes conditions pour la *Patrie*, et les deux journaux se partagèrent ainsi la matière du volume qui, écrit depuis plus de dix ans, a paru ces jours-ci chez Dentu sous le titre de *Contes du roi Cambrinus*.

Voilà, mon cher ami, l'histoire de mes contes bleus, et, comme à toute histoire nous avons la manie, nous autres Français, de coudre une moralité, elle prouvera avec votre permission que, si chez nous il faut quelque talent pour arriver au plus modeste résultat, il faut encore plus de patience et de ténacité.

A vous,

CHARLES DEULIN.



L'HISTOIRE EN CHANSONS [1]

1873

atrie, chœur pour voix d'hommes, par A. Lamothe. — *Les Cocardiers*, P. Mérigot et V. Boullard. — *Les Voix de la plaine*, J. Chocas et Ch. Liébeau; on pourrait ajouter : « Par un poète qui n'aime pas les coups de fusil. » — *Les Immortels*, Ch. Cauche et Novelli. — *La Muse française*, J. Peigneaux et L. Chelu. — *Le Père Victoire*, L. Bourdot et E. Ouvier. — *La Veuve de l'officier*, Meynier et F. Blanc. — *Rondeau historique*, J. Marville et A. de Runs; on y parle un peu de tout, d'Archimède, des Romains, de Jeanne Darc, de George Sand, de Lamartine, de l'électricité, de la liberté, de Gutenberg, de l'Égalité, de la Fraternité, de Charolais, du suffrage universel, de V. Hugo, de Musset, de Manon Lescaut et de la Femme de feu.— *Ne les oubliez pas*, de Jean Saint-Martin et A. Petit. — *Une Marche funèbre* pour piano, *à la mémoire de l'Empereur Napoléon III*, par Carl Chesneau. — *Les Dernières Cartouches*, A. Perreau et J. Jacob; cette pièce est dédiée au peintre A. de Neuville. — *Hymne national du maréchal de Mac-Mahon*, Président de la République, E. de Lonlay et A. Deslandres. — *Le Chien de la vivandière*, L. Gabillaud et Seigneur. — *La République*, par Clever de Maldigny. — *La Lyre voilée de deuil*, J. Béor et L.-C. Desormes. — *Pauvre Village*, Théolier et Ch. Malo.

(1) Voir les numéros des 15 juillet, 1er août 1873 et 1er avril 1874.

Pauvre village, où chaque mère prie
*A l'heure sainte où sonne l'*Angélus.
En murmurant : Ils ne reviendront plus...
Tous nos enfants sont morts pour la Patrie!

Le Réveil, chant d'espoir, Chatelain et J. Deschamps. — *Le Départ pour l'armée nationale*, Brueyre et Sézille.

Voici le moment des pèlerinages : les cantiques affluent sous tous les formats. Nous enregistrons donc : *A Notre-Dame de Lourdes*, cantique populaire par l'abbé Pierre-Paul Estellé. — *Cantate pour le Couronnement de Notre-Dame d'Arcachon*, 15 juillet 1873, A. Audoin et E.-A. d'Etcheverry ; *hommage aux autorités religieuses, civiles, militaires et maritimes d'Arcachon...* Le garde champêtre, le donneur d'eau bénite, le sacristain et les pioupious d'Arcachon ont dû être joliment touchés de cette dédicace. — *Litanies de la Délivrance*, cantique à Notre-Dame de Lourdes, paroles et musique du marquis d'Ivry. — *Le Cri de la France chrétienne*, anonyme. — *Cantique à Notre-Dame de la Garde*, paroles d'un Marseillais, musique de J.-B. de Croze. — *Sous ta bannière*, cantique à Marie, l'abbé A. Larrieu. — *La France à Notre-Dame de Lourdes*, Aloys Kunc. — *Notre-Dame des Lumières*, par les abbés Gonnet et Thomas. — *Dieu le veut*, chant national des pèlerins catholiques, A. Kunc. — *Sauvez Rome et la France*, souvenir du pèlerinage national de Paray-le-Monial, A. Kunc. —*A Nostro-Damo de Lourdes*, cantique en provençal, par J. Roumanille. — *Chant des pèlerins*, Vaudenay et Ch. Cordier. — *Cantique à Notre-Dame de Lourdes*, E.-A. d'Etcheverry. — *Cantique en l'honneur de Notre-Dame de Lourdes*, l'abbé Gonnet et M. de Pierpont.

La scène change; Paris est pavoisé pendant huit jours : ce sont huit jours de fête, et les compositeurs *pour ces sortes de spécialités* dédient à l'envi des *Marches* à *Nasser-Eddin :*

Vive le schah de Perse!
Vive Nasser-Eddin!
Que la gloire le berce
Dans l'éternel jardin!

L'a-t-elle réellement bercé dans l'éternel jardin? Qui pourrait nous dire cela? On n'en entend pas plus parler que des croix ornées de diamants qu'on s'attendait à voir pleuvoir sur les compositeurs de marches en l'honneur du schah.

Minuit, de Pierre Dupont, est une poésie sur la colonne de Juillet, que l'auteur avait composée en 1850, musique de F. Boisson. — *Jacques Bonhomme apprend à lire*, J. Testa et A. Fournier. — *L'Armée d'Égypte*, Th. Massiac et R. Planquette. — *Aux Destins de la France*, H. Dracy et L. Benza (avec une horrible lithographie), — *Les Flambeaux*, Lachambaudie et Collignon. — *Les Soldats de l'avenir*, paroles et musique de Th. Touchard. — *La République*, M. Clever de Maldigny et M. S***. — *Dormez, berceuse patriotique*, L. Gabillaud, A. Duchêne et J. Chabrut. — *Restons Gaulois*, sur l'air de *Serrez les rangs*, par F.-G. — Du même F. G., *Les Rois, hélas! ont envahi la France*, avec 16 couplets. — *L'Avenir*, valse héroïque dédiée à madame la duchesse de Lesignano par A.-P. Juliano; sur le frontispice le portrait de Henri V. — *Ils sont partis*, chant national de délivrance, A. Queyriaux et L. Keller, de Belfort (ne pas confondre avec le représentant de ce nom). — *A la France*, paroles et musique de P. Schiller. — *Voilà ce que je veux*, Jean Saint-Martin et A. Petit. — *A M. Thiers. Les Cinq Milliards de la libération, grande polka patriotique, pour piano*, par Emilia Delannoy. M. Thiers l'a-t-il dansée, cette polka? On ne le dit pas. — *Le Portrait d'un père* (mort à la guerre), J. Saint-Martin et A. Petit. — *Le Grand Centenaire*, H. Colomb et A. Petit. — *Nos Petits Soldats*, paroles et musique de E. Lhuillier. — *Le Vaisseau de l'avenir*, Ch. Sorbets et G. Lucas. — *La Délivrance*, chœur patriotique à 4 voix d'hommes, A. Theuriet et A. Yung. — *Les Travailleurs*, J. Jacob. — *Le Départ de l'étranger*, E. Poirson et Ed. Vicq. — *La Sainte Alliance des peuples*, Béranger et S. Pugno. — *A bas les conquérants!* F. Trémel et E. Kuhn :

C'est pour les rois que vous livrez bataille,
C'est pour servir leurs pactes odieux;
A ces voleurs, qui vous nomment canaille,
Dites-leur donc qu'ils se battent entr'eux.

Libération, paroles et musique de Léon la Roue. — *Vox populi*, aux députés ultramontains, paroles et musique de V. Clément :

Saint Loyala, du haut de sa demeure
Doit vous bénir, ô sages députés;
Des monts sacrés où l'esprit saint demeure,
Il vous sourit, Lycurgues hébétés.

Jésus disait dans une parabole :
« Pauvres d'esprit vous monterez au ciel ! »
Eh bien ! tout droit, j'en donne ma parole,
Vous monterez, saint homme Belcastel.

On y parle de Godefroy de Bouillon, de la pleibe (*sic*), de Paray-le-Monial, du Tibre, du Vatican, du Rhin, et enfin des *Usurpateurs des vieilles libertés;* l'auteur s'en donne beaucoup... de libertés. Et on crie contre les lois de la presse ! Que faut-il donc encore lui permettre ? C'est de la poésie de haut goût, modèle de noblesse, d'élévation, de clarté (???), éblouissant de clarté :

L'Espagne enfin, trop longtemps avilie,
Sur vous, tyrans, porte ses coups mortels.
Tremblez, demain peut-être l'Italie,
Satrapes noirs, brisera vos autels.

Voici un morceau d'une opinion complétement divergente ; le titre et les notes explicatives sont longues, mais curieuses : *Hymne au souverain Maître, pour le bonheur de la France et la prospérité de son roi*, arrangé par Signoret, auteur des paroles :

Dieu protége la France
Et son roi qui s'avance.

Il y a un *nota bene :* « On pourra chanter ce morceau sur l'air de *Vive Henri IV* avec accompagnement de *piana* (c'est sans doute piano au pluriel) en prenant la cantate à monseigneur le comte de Chambord en bissant en plus le cinquième et le sixième vers des rimes féminines de chaque couplet... » Et il n'est pas de l'Académie française ! — *Buvons un coup pour oublier tout ça*, Patez et Liébeau. — *La Revanche à venir* (à mon père), par A. Bonnave. Encore un futur membre de l'Académie qui aura de la peine à arriver :

Nous voulons voguer libres sous nos nobles armes,
Que jamais l'Allemagne ne pourra violer.
Nous finirons enfin de répandre des larmes,
Les Gaulois, espérons, sauront tous vous dompter.

Gloire et Liberté, H. Ryon et L. Benza. — *A mon pays*, paroles et musique de G. Nadaud. — *Vercingétorix*, Théolier et A. Pilati. — *La Cabaretière de France*, J. Fauque et J. Jacob. — *Les Chants héroïques*, Duvert et L. Benza ; l'image représente une femme en chemise, mais avec une cuirasse ; on laisse voir des jambes tout ce que la censure aura permis. — *Reviens à moi, France chérie*, Victor de Méri de la Canorgue et S. Reynaud. Ce n'est plus un chant républicain :

En te livrant à l'étranger,
La République t'a flétrie ;
J'ai le pouvoir de te venger :
Reviens à moi, France chérie!

Ne touchons pas à ça, satire comique, Blondelet, Baumaine et E. Duhem. — *Le Premier Grenadier de France*, Villemer, Labarre et R. Planquette. — *Le Père Bon-Conseil*, Baumaine, Blondelet et E. Duhem. — *L'Arbre du grand domaine*, chant de la France, par L. Cassi.—*Le Bon petit Vieux*, Hugelmann et A. Louis. L'image représente M. Thiers en blouse et en sabots. — *Les Libre-Penseurs*, chant démocratique, A. Dutertre et F. Trémel :

Tous les suppôts du sombre moyen âge
Se sont ligués au nom du crucifix ;
Aux affranchis de l'antique servage
Ils ont jeté leurs insolents défis.

Il y a même *défits*.

Dans le reste de ce chant démocratique, on continue de traiter avec la même aménité ceux qui croient encore en Dieu et qui pratiquent ses lois ; sur l'image il y a un monsieur qui a une vilaine figure, je ne sais pas qui c'est. — *L'Ére nouvelle*, Harduin et Andréoli. Quelle lithographie, oh ! la la ! — *Les Idoles*, H. Ryon et L. Benza. — *Les Fils des chevaliers*, Duvert et L. Benza. — *L'Enfant de Paris*, Villemer, Delormel et L. Benza. Cette pièce est traitée en mélodrame, c'est-à-dire que le récit déclamé est accompagné en musique. — *Le Faterland, Hymne guerrier au César germanique, en réponse à une chanson allemande intitulée : Deutsche Vaterland*, J. Villemain et Carlo Baldi. Nous ferons observer à M. Villemain qu'il a mal copié, et qu'à coup sûr le titre allemand était *Deutsches Vaterland*, ou bien encore : *Das deutsche Vaterland*. Faterland ne se trouve dans aucune langue. — *La Charrue*,

chant rustique, d'Évrard et Ch. Pourny. — *Quand on est France, on se relève*, A. Burion et Pilati. — *Après le combat*, A. Hardy et E. Duhem. — *Le Noël des soldats*, Villemer, Delormel et R. Planquette. — *La Jeune Armée*, P. Duvert et L. Benza.— *Notre Siècle*, Sevray, Legris et L. Benza.

L'année 1873 se termine par quelques pièces en l'honneur de Henri V, moins pourtant la *France et Dieu*, qui est dédié au maréchal de Mac-Mahon par les auteurs Dulong de Rosnay et madame Yan' Dargent. Puis vient : *le Roi*, cantate, poésie du comte Auguste de Montbron, musique du comte Joseph de Montbron. — *Mon Dieu, mon Pays et mon Roi*, paroles du vicomte de Lastic Saint-Jal, musique de madame la baronne de Moriès (avec le portrait de Henri V). — *Les Plaintes de Philomèle à Chambord*, polka-mazurka-mélodie, par madame Adeline de Saint-Armand, dédiées au comte de Chambord. Le titre donne la vue du château de Chambord. — *Echos de Frohsdorf*, par Ch. Ferlus, dédiés à madame la comtesse de Chambord. C'est une simple valse au piano, avec le portrait de Henri V.

Ici s'arrête, pour 1873, le dépôt des pièces relatives aux événements, et justifiant notre titre : *l'Histoire en chansons*.

J.-B. WEKERLIN.

LES CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

III

MARIE MALIBRAN

I

'est une tâche plus que téméraire, et je ne l'aborde pas sans découragement, que de donner idée à la génération actuelle de cette prodigieuse cantatrice qui brilla et disparut comme un éclair. Analyse-t-on une flamme? Écrit-on un météore?

La galerie que j'ai commencée serait pourtant incomplète si je n'inscrivais dans la série des *Cantatrices dramatiques* ce nom, encore aujourd'hui environné d'un prestige auquel tout a concouru : l'éclat irrésistible du génie séduisant et varié, une vie voyageuse, fantasque et poétique, qu'on pourrait appeler la féerie de l'aventure, un roman de cœur, mieux ennobli encore parce qu'il fut unique que racheté parce qu'il se légitima, enfin une fin douloureusement prématurée qui assombrit le monde entier et navra l'univers intelligent, comme une lugubre éclipse au ciel de l'art.

Disons-le d'abord avec fierté : Marie Malibran était Française, — pas tant par un hasard de naissance qui, en 1808, dans une halte sur la route de ses parents, deux talents nomades, la sema et la fit éclore à Paris, —

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier et 1er février 1874.

que par les préférences de son cœur. Elle écrivait de Milan, au baron Pérignon, un an avant sa mort : « Hélas ! vous m'avez mis l'eau à la bouche en me parlant de jouer à mon cher Paris. »

Nul doute que l'enfance de la Malibran n'ait été pénible et asservie. Garcia, son père, crut avec elle la rigueur nécessaire. Indulgent pour la jeune sœur de Marie, il soutenait que la nature indomptable de cette dernière avait besoin d'un poignet de fer. On sait la légende de Desdemona, menacée d'être réellement poignardée par Othello si elle n'était pas sublime : le génie ou la mort. — Tout se réduit, je crois, en réalité, à ce qu'un jour Garcia, n'ayant pas son kandjiar de théâtre, joua le More avec un véritable poignard qui épouvanta Marie lorsqu'elle le vit luire ; mais l'effroi de Desdemona n'en était pas moins caractéristique.

Les brutalités incontestées de Garcia ne lui aliénèrent point cependant toujours l'amour, surtout la confiance, de sa fille ; elle souffrait de ces violences, mais elle sentait que c'était l'initiation au triomphe, l'école ardue d'une immortalité. Un jour, son père avait écrit pour elle un passage musical, — de ceux qu'on appelle casse-cou ; Marie essaie de l'exécuter et dit : « Je ne puis pas. » Garcia s'allume, regarde sa fille, qui tremble, et s'écrie : « Je vais le faire ! » Et elle vint à bout du trait, sans savoir comment elle avait pu s'en tirer. « Le regard de mon père, disait-elle, a sur moi une telle influence qu'il me ferait sauter d'un cinquième étage dans la rue sans me faire mal. »

Les plus vifs admirateurs des immenses et décisives qualités de la Malibran lui ont reproché eux-mêmes un peu de mauvais goût et parfois des audaces malheureuses. Elle dut sans doute ses défauts à son père, de même qu'il avait su développer en elle de prodigieuses facultés.

A New-York, tout enfant, elle accompagnait Garcia dans des maisons particulières, où elle chantait alternativement des *Sant-Antons* espagnols, des charades françaises, des morceaux italiens d'une folle bouffonnerie, échappés à l'imagination un peu bohème du chef de la famille. Il y avait de ces compositions bizarres où l'on imitait le fracas de l'intérieur de la boutique d'un maréchal-ferrant et l'agitation d'une ville assiégée, et Garcia faisait exécuter à sa jeune fille la partie imitative du canon. — C'était un rôle musical de régisseur préposé aux bruits de coulisse que Garcia assignait à la future Norma, à la Ninetta de l'avenir.

On arrivait, du reste, à des résultats surprenants, comme discipline musicale, dans cette famille terrorisée. « Pendant les exercices, » dit la *Biographie universelle*, à laquelle j'emprunte ces derniers détails « Garcia avait coutume de se mettre au piano et de frapper un accord pour donner le ton ; après quoi, ses enfants, sa femme et lui chantaient le

morceau tout entier, sans accompagnement; mais, quand il était fini, Garcia frappait un nouvel accord, et, à l'étonnement de tous les auditeurs, les voix n'avaient pas dévié d'un quart de ton. »

Madame Garcia, comédienne et poëte surtout, composa les paroles de beaucoup de morceaux exécutés par Marie. Espérons pour elle qu'elle ne participa pas trop à de puériles excentricités qui n'empêchèrent point la gracieuse enfant de donner, dès ce moment, des preuves éclatantes de sa vocation. Un soir, en Amérique également, elle représentait l'enfant de *Saffo*, l'opéra de Pacini, sur une scène que dirigeait Garcia et où il conduisait lui-même l'orchestre. La prima-donna se trouva enrouée. Ce fut la petite Marie qui entama bravement la cavatine et s'en tira aux applaudissements enthousiastes du public stupéfait. Même fait est cité par M. Fétis à propos d'une représentation de l'*Agnese*, de Paër, à Naples, où, chargée également d'un rôle d'enfant, Marie se mit à chanter la partie d'Agnèse dans le duo du second acte. Elle avait cinq ans alors.

Tout en tremblant devant son père, Marie n'en sentait pas moins sa propre supériorité. Un jour, Garcia, mécontent de la façon dont elle avait pris sa leçon, lui dit avec la brusquerie inhérente à ses habitudes : « Vous ne serez jamais qu'une mauvaise choriste. »

Alors Marie n'a plus peur de son père, elle tressaille, se dresse, se pose fièrement devant Garcia, comme si l'enfant était déjà grande de toute sa destinée future :

— Cette mauvaise choriste, repart-elle, aura plus de talent que vous !

Compositeur médiocre, auteur d'une *Mort du Tasse*, jouée sans succès à l'Opéra-Français, salle Louvois, Garcia, bien que chanteur habile, mais abusant trop des fioritures, acteur énergique surtout, aura dû, le fait n'est pas contestable, à sa fille son plus beau titre de gloire. Avec un caractère si emporté d'une part, de l'autre si prime-sautier, les brouilles furent fréquentes, surtout lorsque Marie eut conquis enfin son indépendance. Leur réconciliation se produisit un jour sur la scène, à l'Opéra-Italien de Paris, dans des circonstances également honorables pour tous deux. Ce fut l'enthousiasme d'un succès commun qui les rejeta dans les bras l'un de l'autre. Ils avaient été également sublimes dans le premier acte d'*Otello*, et lorsque cet acte finit, on vit soudain, avant que la toile fût descendue tout à fait, les pieds du More et de Desdemona se déplacer simultanément et converger vers le même point de jonction. On rappela les deux grands artistes, et Marie reparaît, la figure encore barbouillée de l'embrassement de l'Africain postiche.

De ses douleurs, de ses joies, de ses terreurs, Marie Malibran, comme

toutes les artistes exceptionnellement douées, avait tiré parti pour son art. Un jour, au moment de ses plus grands succès, pendant qu'elle chantait la romance du Saule, son émotion s'échappait à la fois en notes sublimes et en larmes véritables qui ruisselaient sur ses joues. La comtesse Merlin, qui nous a laissé un livre curieux : *Loisirs d'une femme du monde*, tout rempli de la Malibran, était, ce soir-là, dans une loge, au-dessus de la scène et assistait de près à ce drame lyrique si réel.

— Comment peux-tu si bien chanter en pleurant? lui dit la comtesse au sortir du spectacle ; comment l'émotion vraie de ta voix ne nuit-elle pas à son intonation, à la pureté du son ?

— Je n'ai pas pourtant fait d'étude pour cela, répondit la Malibran pensive; mais, lorsque j'étais enfant, je pleurais souvent en prenant ma leçon, et, comme j'avais une peur excessive que papa ne s'en aperçût, je me plaçais derrière lui et j'avais pris l'habitude insensiblement de maîtriser le son de ma voix pendant que mes larmes coulaient.

Il y a dans cet aveu, dont l'authenticité ne peut être méconnue, une bien triste confirmation des souffrances de l'enfance de Marie. — Hélas ! ce douloureux noviciat devait être presque aussi long que la gloire fulgurante et si rapidement éteinte qui devait la payer à peine des épreuves d'une si douloureuse éducation.

Cette enfance fut aussi féconde qu'attristée. Chétive, mais indomptable, Marie aimait les exercices périlleux : courir sur les toits, gravir les rochers. Elle demandait déjà à l'air libre, aux latitudes élevées, ces émotions qu'elle devait chercher dans l'art, dont le champ n'était pas ouvert encore pour elle. Il semblait qu'elle dévorât déjà l'avenir dans l'espace. Née de parents espagnols, visitant successivement la France, l'Italie, les Etats-Unis, chaque nation lui apprenait au passage son langage, qui se gravait dans cette tête, moule universel où toutes les impressions s'utilisaient comme toutes les connaissances. Ses doigts, en se promenant sur le piano, en faisaient jaillir presque instinctivement les accords avant de s'y exercer en maître.

Elle n'avait pas quinze ans que, pour la première fois, elle se fit entendre au public à Paris sous les auspices de Rossini, qui allait faire évanouir les vieilles mélopées de la déclamation lyrique de notre Opéra national suranné, aux premiers accords du *Siége de Corinthe* et du *Moïse* francisé, précurseur de *Guillaume Tell*. Le maestro avait composé une cantate à quatre parties. Bordogni, Pellegrini, la comtesse Merlin tenaient trois des parties. Restait la quatrième. Rossini était défiant et tremblait qu'un *fiasco* de salon n'annonçât mal le prophète nouveau ailleurs qu'en son pays. Pour cette partie vacante, Garcia démasqua

inopinément son élève, encore inconnue. Chez elle les sons de poitrine avaient alors la puissance qu'on a admirée depuis, mais le reste de la voix était rude et voilé. Son succès fut grand pourtant.

Dès lors, le sillon était tracé. Marie alla, avec sa famille, débuter sur le *King's Theatre*, à Londres. Ici, un incident curieux. Elle devait chanter avec Vellutti *Romeo e Giuletta* de Zingarelli. A la répétition, Vellutti, prévenu de la faculté prodigieuse d'assimilation spontanée de la fille de Garcia, se garde bien d'ajouter une seule fioriture à sa partie du duo avec la débutante. Il ne lance ces fioritures que le soir ; mais, à l'instant même, en reprenant le motif, Giuletta les saisit au vol, se les approprie et les couronne par une foudroyante improvisation, aux acclamations de la salle. A ce moment, elle sent une griffe de fer s'enfoncer dans son bras, et Vellutti, furieux, accompagne de l'épithète de *bricconna*, jetée à l'oreille de la jeune cantatrice, cette brutale vengeance.

Cette audace de Marie Garcia, si souvent heureuse, dégénérait, je l'ai déjà dit, par exception, en mauvais goût, plus souvent en témérités au moins discutables. Un jour, en Italie, la Malibran allait entrer en scène, revêtue du costume de Roméo. Elle essaie dans les coulisses un trait d'une agilité surhumaine.

Sa belle-sœur, madame Eugénie Garcia, digne d'être sa sœur, était là. Épouvantée, elle s'écrie :

— J'espère, Marie, que tu ne vas pas faire ce trait-là ! Il y a de quoi te briser la voix.

— Malheureuse, lui répond Marie, tu m'as perdue. Je le manquerai maintenant.

Marie entre en scène. Mais, comme une somnambule réveillée de son extase qui lui donne seule la confiance, elle manque le trait, et ce n'est qu'à force de présence d'esprit et d'art qu'elle supplée à cette défaillance passagère et redresse la phrase musicale boiteuse.

Les circonstances servirent, à Londres, Marie, alors à peine âgée de quinze ans ; une indisposition de madame Pasta lui permit de paraître dans les rôles de cette grande artiste. Elle dut également remplacer au pied levé la Rosine d'*Il Barbiere*, dont elle savait déjà tous les morceaux (elle apprit les récitatifs en deux jours). Le résultat de la soirée fut un triomphe tel que Marie fut engagée immédiatement pour le reste de la saison, — six semaines à peine, — aux appointements de cinq cents livres sterling. On lui confia alors la création du rôle de Félicia dans *Il Crociato in Egitto*, de Meyerbeer, et elle fit merveille dans le trio de *Giovinetto Cavaliere*.

Garcia, toujours un peu faiseur, avait ouvert à Londres un cours de

chant qui servit du moins à compléter l'éducation de Marie. Il alla, de là, prendre la direction du théâtre de New-York, après avoir fait paraître sa fille dans les festivals de Manchester, d'York et de Liverpool.

Le talent de Marie s'était développé complétement à New-York. Elle y parut dans *Otello*, *Romeo*, *D. Giovanni*, *Tancredi* (elle aimait peu ce rôle, trouvant ce héros d'un caractère trop indécis), *Cenerentola*, et son père écrivit pour elle deux opéras nouveaux : l'*Amante astuto* et la *Figlia del Aria*. La troupe se composait de la famille Garcia et de quelques faibles auxiliaires que Marie, avec son infatigable force d'expansion, cherchait à animer, à qui elle réussissait parfois à donner de l'expression et même de la voix. Chaque soir, les acclamations de la salle accueillaient l'apparition de cette jeune fille, l'âme presque exclusive de ces représentations , une captive au logis, une fée à la scène.

Parmi les admirateurs assidus de Marie se trouvait un négociant français, M. Malibran. Il s'éprit à cinquante ans de la virtuose de dix-sept et la demanda à sa famille. Garcia résista. D'égoïstes préoccupations pouvaient dicter son refus. Sa fille, sa brillante élève, sa gloire et sa fortune, lui échappait. Pourtant il était bien inspiré pour le bonheur de celle-ci, en refusant ce mari millionnaire, qui n'était ni un millionnaire ni même — un mari ; mais en même temps il se trouvait la cause déterminante de l'acceptation de Marie, de la persistance qu'elle mit à se donner à ce prétendant. Elle échappait à un esclavage domestique dans lequel elle n'avait cessé de trembler. Elle croyait trouver enfin auprès de ce comptable plus que mûr le calme et l'indépendance.

Des scènes orageuses signalèrent naturellement le dissentiment entre Marie et un homme aussi irascible que Garcia. Ce fut à ce moment que se produisit au 3e acte d'*Otello* la scène légendaire du poignard véritable dont j'ai déjà parlé, et les dispositions violentes de son père purent aider à comprendre que Marie se fût écriée, en voyant briller la lame du kandjiar dans cette main fiévreuse : « *Papa, par Diou*, *ne me mate !* » de l'espagnol que le brave public de New-York prit pour de l'italien du récitatif de l'opéra de Rossini.

Madame Garcia intervint en arbitre entre son mari et sa fille. M. Malibran fit à la famille des offres brillantes. Enfin, le mariage fut conclu.

Quelques semaines après, M. Malibran déposait son bilan. Ce n'était, paraît-il, que la seconde faillite qu'il faisait à sa femme.

Plus tard, la comtesse Merlin, qui reçut toutes les confidences de Marie, raconta que, affolée du type ravissant d'Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris*, elle soulignait surtout ce passage où la Bohémienne sort

des mains inoffensives de Gringoire, non pas innocente, mais pure.

Enfin, un trait naïf et charmant échappa à Marie le soir de son mariage, qui n'était pas le premier, mais qui fut l'unique, avec Charles de Bériot. Fut-ce une simple étourderie de la conversation dans le laisser-aller d'une fête ?... Quoi qu'il en soit, madame Garcia engageait sa fille à ne pas prolonger sa veille de mariée, de crainte de fatiguer l'actrice.

— Oh ! laisse-moi, ma mère, répondit Marie Malibran, devenue de Bériot. Que veux-tu ? on ne se marie pas deux fois !

Je reviens en Amérique.

On put comprendre la fureur de Garcia quand la ruine de son gendre vint justifier si promptement l'opposition qu'il avait faite au mariage. Il partit brusquement pour le Mexique, ayant peur, nous dit la comtesse Merlin, de n'être pas assez maître de lui pour ne pas tuer M. Malibran. Le mauvais succès de son entreprise théâtrale dut contribuer aussi à le chasser de New-York.

Marie prit, après le départ de son père, la direction de cette exploitation à la dérive. Elle improvisa un répertoire de musique anglaise sur cette scène américaine, et, lorsqu'il avait été légitime sans doute de croire que ce fût la fortune de M. Malibran qui devait venir en aide au théâtre Garcia, ce fut le théâtre Garcia dont les recettes vinrent combler le déficit de la caisse de M. Malibran. Mais les ressources étaient insuffisantes dans ce Paris des Yankees. La France, cette vaste capitale du monde intelligent, appelait la Malibran. Son conjoint, retenu en Amérique par la laborieuse liquidation de ses affaires, laissa partir la grande artiste pour la ville où son génie devait être définitivement sacré, et dut lui permettre de mettre la mer entre eux deux.

Entre ces époux si peu assortis, l'Océan n'était qu'un pléonasme.

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

REVUE DES CONCERTS

Concerts du Conservatoire : *Symphonie avec chœur. Symphonie en ut mineur de* Beethoven. *Symphonie en re mineur* de Schumann. *Cantique* de F. Halévy. — Séance solennelle de l'Orphéon.—Concerts de mademoiselle Marie Majdrowicz, — de M. Kowalski, — de M. Delahaye. — *Mardi spirituel* et *mardi Louis XV* de mademoiselle Marie Dumas.

oncerts du Conservatoire. — La Société des Concerts aura donné, pendant la saison 1873-1874, dix-neuf séances, dans lesquelles est comprise celle qui est consacrée au bénéfice des orphelins des deux siéges. Ces dix-neuf séances ont été remplies par neuf programmes qui tous n'ont pas provoqué la même attention. Nous avons raconté ici les premiers Concerts. Parmi les derniers, nous choisissons ceux où ont apparu Berlioz, Halévy, Schumann et Beethoven, avec la symphonie en *re mineur* qui a été le couronnement de la campagne 1873-1874, et qui a été redite dans les trois dernières séances.

C'est M. Deldevez, auteur remarqué des *Curiosités musicales* (un vol. in-8°, Firmin-Didot, éditeur), qui a conduit la symphonie avec chœurs, et c'est lui aussi qui a dirigé la symphonie en *ut mineur*. Dans cette occasion, le critique musical et le chef d'orchestre s'étant trouvés en désaccord, nous voulons prendre à partie M. Deldevez.

Dans les *Curiosités musicales*, on a approuvé, — entre plusieurs dissertations sur des sujets que le lecteur trouvera à la table de l'ouvrage, — la discussion de certains passages douteux signalés depuis longtemps

dans quelques-unes des partitions qui sont la base du répertoire, — et les conseils donnés pour l'interprétation des auteurs classiques. Le tout est traité avec autorité, avec sagacité et non sans attrait, par un homme qui s'est plu à marier quelquefois avec bonheur la technologie et la littérature. Sur ceci et sur cela, bien des réserves sont à faire dans ce volume; mais il faut applaudir l'esprit d'initiative par lequel M. Deldevez est poussé à s'attaquer aux routines professionnelles, qu'il raille dans son livre, mais qu'il a le tort de ne pas affronter décisivement quand il prend au Conservatoire le bâton de chef d'orchestre.

A Haydn, à Mozart, à Beethoven est réservée la part la plus large des observations de notre auteur M. Deldevez discute les passages les plus connus et les plus livrés aux controverses, les plus abandonnés aux conjectures, et n'hésite pas à présenter ses solutions. Pourquoi, dès qu'il a en main l'orchestre le plus capable de mettre bien en relief ses interprétations, M. Deldevez hésite-t-il à imposer les réformes que réclame le bon sens, qu'exige le respect de l'idée des maîtres, que le public accepte et que la saine critique, celle qui ne compte ni avec les routines, ni avec les fausses traditions, ni avec les partis-pris intéressés, affirme être indispensables, semblablement à ce que fait, après d'autres et avec tant d'autres, M. Deldevez? La symphonie en *ut mineur* de Beethoven en est un exemple. Pourquoi notre auteur, qui a si nettement signalé dans son livre les mauvaises habitudes auxquelles on s'est laissé aller depuis longtemps dans le scherzo, ne les corrige-t-il pas? Pourquoi n'a-t-il pas rétabli « le *poco ritardando* de la phrase du début dont la transformation en *molto ritardando*, destructive du rhythme, choque tous les musiciens, » comme l'auteur des *Curiosités musicales* déclare qu'il en est choqué lui-même? M. Bannelier, qui, le premier, a mis M. Deldevez, fautif à l'orchestre, en face de M. Deldevez, critique autorisé, dénonçant une faute, devrait être appuyé par tous les écrivains musicaux, et nous joignons notre voix à la sienne pour réclamer que le chef du premier orchestre du monde, mieux placé que tout autre pour convertir en réalité ses élucubrations, se décide sans retard à redresser ce que certaines traditions ont de funeste, à s'écarter des errements de la routine et à ne pas se déjuger lui-même.

Dans la symphonie en *re mineur* de Beethoven, on sépare la partie symphonique de la partie chorale. Les chœurs et les solistes, restés dans la coulisse, viennent prendre leur place au moment où va commencer le récitatif symphonique qui sert à souder la pièce instrumentale à la pièce chorale. Dans ce remue-ménage, l'ensemble de la composition se dissout, et il faut un certain effort pour que l'esprit se maintienne dans le même

courant électrique. Si les chœurs et les solistes s'installaient devant l'orchestre dès le début de la partition sublime, la solution de continuité dont nous nous plaignons serait évitée, et l'œuvre immense se déroulerait dans sa solennelle unité. Les chanteurs eux-mêmes y gagneraient, puisqu'ils auraient assisté au début de la symphonie dont ils viennent raconter l'explosion suprême.

Nous insisterons plus techniquement là-dessus en rappelant, pour ceux qui l'ont oublié ou qui n'y ont pas apporté assez de méditation, qu'au moment où les voix vont s'unir à l'orchestre les violoncelles et les basses entonnent un récitatif après une ritournelle des instruments à vent. Entre chaque phrase du récitatif des basses réapparaissent, comme autant de souvenirs tenaces, des fragments des trois morceaux symphoniques précédemment entendus. Chacun de ces fragments est comme un point d'interrogation auquel il n'est point fait de réponse, et qui s'interrompt, ne pouvant recevoir de satisfaction. Alors, après ce récitatif entrecoupé, haletant, orageux, arrive dans l'orchestre, au milieu d'une oasis d'accords délicieux, le splendide thème d'allégresse que vont bientôt chanter les voix sur l'ode de Schiller. Ce chœur s'anime et, des basses, passe aux violons et aux instruments à vent. Tout s'interrompt alors ; puis l'orchestre reprend la ritournelle dont nous avons parlé, et le récitatif vocal apparaît.

Comment s'expliquer, maintenant qu'on a devant les yeux toute l'économie de cette composition, que l'on fasse de l'entrée des solistes et des chœurs une mise en scène théâtrale qui tronçonne en deux le morceau symphonique et l'ode chorale ? L'audition réfléchie de cette composition, qui est le mot suprême du génie symphonique, en reste comme mutilée, et nous rappelle ces statues de l'antiquité que l'on expose dans nos musées le corps debout sur son piédestal et la tête à côté, sur un tréteau.

On a exécuté au Conservatoire la symphonie en *re mineur* de Schumann pour les œuvres duquel quelques sociétaires et leur chef éprouvent une répugnance mal cachée. L'exécution a témoigné de cette sympathie absente. Comparer Schumann à Beethoven, à Haydn, à Mozart, à Berlioz, à Gade, à Schubert, dont les radieuses œuvres symphoniques sont inconnues à Paris, c'est déplacer la question. Le mérite ou l'infirmité de Schumann, ce n'est pas d'être un succédané de Beethoven ou d'en être la péjoration, c'est d'être autre chose, d'être lui-même, d'être quelqu'un et d'avoir, dans l'œuvre musical qu'il a signé, imprimé son caractère qu'on n'oublie pas. Mendelssohn, qui captiva si vite tant de musiciens, a laissé s'égrener son chapelet de fanatiques, aujourd'hui ralliés à Schumann, qui a su les river à sa fidèle admiration. Ce n'est

donc pas un maître à condamner sur préjugé et à jouer en dépit des antipathies qu'il rencontre au Conservatoire.

Ces défiances pour la musique de Schumann, dont il serait déplorable qu'on admirât tout sur parole, ne se rencontrent guère qu'en France. Lorsque M. Danbé nous fit entendre, l'an dernier, la *Vie d'une rose*, la presse parisienne se récria, et nous vîmes chuter à Paris ce même ouvrage qui triomphait partout. Les échos du Nord nous apportaient dernièrement le succès de cette partition. Depuis quelques années, il s'est formé à Copenhague une Société chorale dont le Conservatoire de musique fournit les principaux éléments. Cette excellente réunion d'artistes vient d'exécuter la *Vie d'une rose*. L'admiration a été unanime, et tous les chœurs de la seconde partie ont été bissés. Cet enthousiasme à Copenhague et cet insuccès à Paris prouvent-ils que la sensibilité musicale est supérieure chez les peuples du Nord ? Non; mais il en faut conclure que notre instruction a été faussée, et aussi que l'exécution des œuvres de Schumann en France est radicalement falsifiée.

Le *Paradis et la Péri* du même compositeur, qui, – il y a quelques années, défaillit sans gloire au Théâtre-Italien sur les lèvres de mademoiselle Krauss, devant laquelle à ce moment le public ne se prosternait pas avec l'idolâtrie qu'il professe aveuglément à cette heure, — s'est, dans toute l'Europe, maintenu avec une inaltérable faveur depuis sa date de venue au jour, en 1843, au Gewandhaus de Leipzig, où il fut présenté au baptême par madame Fiege, cantatrice remarquable, qui avait pris le rôle de la Péri, et par Schumann qui dirigea lui-même l'orchestre. Jenny Lind, quand elle lut la partition, adopta la musique que repoussent nos cantatrices de pacotille ; elle emporta l'œuvre de Schumann en Angleterre, et, à force de conviction et de talent, imposa à l'admiration des Anglais une musique suave et fascinante que la Péri scandinave chantait avec une autorité sans rivale. A Bruxelles, cette année même, on a monté cette œuvre à la Société de musique, dirigée par M. H. Warnotz. Solistes et chœurs ont irréprochablement détaillé cette composition merveilleusement fine. Le public n'est pas resté indifférent comme à Paris. Quelle en est la raison, sinon que les dilettantes de Bruxelles n'ont pu rester réfractaires devant une interprétation exacte et sincère d'une œuvre qui ne prête ni aux effets hasardés, ni aux personnalités des virtuoses substituant leurs prétentions au génie du maître ?

A Paris, nous voyons bien que le public accueille sans froideur la *Rêverie* de Schumann ; mais cette bluette bien écrite n'est qu'un joujou musical, un effet de sourdine, et ce n'est pas sur l'hospitalité accordée à cette courte page, coutumièrement bissée, que nous établirons les sym-

pathies françaises pour Schumann. M. Deldevez a été bien plus louable lorsqu'il a voulu installer dans les programmes de la Société des Concerts un auteur qu'il n'admire pas de plein cœur et qu'il tance assez vertement dans ses *Curiosités musicales*. Il s'est étonné qu'au Conservatoire de Paris Schumann n'eût apparu qu'une fois, il y a six années, et pour y être assez mal représenté et très méconnu. Il a, un peu contre son goût, ce qui est bien vaillant, engagé une partie qui, dès aujourd'hui, peut être considérée comme gagnée à brève échéance. Il a fait d'abord entendre le poëme de *Manfred*, et il a abordé ensuite la symphonie en *ré mineur*. Le premier morceau de cette symphonie n'a pas paru frapper beaucoup l'auditoire, qui se souvenait de l'accueil assez froid réservé par lui, il y a six ans, à la symphonie en *si bémol* du même maître ; mais l'andante, délicieuse romance pour violon, que M. Garcin a rendue avec beaucoup de sentiment, le scherzo et le finale ont été très applaudis. L'œuvre eût été en entier bien plus choyée si elle eût été exécutée sans le souci jaloux d'une triomphale virtuosité, avec une conviction plus réelle et une fidèle et simple interprétation de l'œuvre étudiée sans préjugé, sans parti-pris, sans souvenir d'autres maîtres préférés, et sans comparaison inopportune avec les musiciens qu'on est habitué d'applaudir au Conservatoire, après les avoir, au début, mis en quarantaine.

Nous n'avons pas à célébrer Schumann. Dans la dernière partie de cette symphonie, il y a deux réminiscences très accusées de Beethoven qui s'expliquent assez mal par l'état de folie où Schumann était quand il écrivit ce morceau. Nous aimons mieux motiver ces souvenances mal placées par un désir pieux de rendre hommage au sublime génie qui a écrit la Symphonie en *ut mineur* et la *Symphonie avec chœurs*. Malheureusement, l'auditeur qui a le droit de n'avoir pas une si copieuse érudition, n'est pas prévenu, et les deux phrases retrouvées là, hors de leur place, l'étonnent et l'offusquent même. L'œuvre, néanmoins, reste originale, personnelle et très caractérisée à côté de celles de Weber et de Mendelssohn, de Schubert. Mais, à travers l'exécution compacte, un peu sabrée, menée tambour battant et avec une virtuosité cherchée, des Concerts du Conservatoire, elle oblitère son caractère ineffable de passion, d'élégance et de mélancolie. C'est une œuvre à fouiller de nouveau aux répétitions. En l'étudiant avec plus de patience et de sincérité, les concertants du Conservatoire se prendront à aimer cette musique tendre et délicieuse, et alors le public n'approuvera pas de sa seule bonne volonté, il applaudira avec son cœur.

Aux deux Concerts spirituels, on a chanté le beau cantique que Halévy a écrit sur l'ode de J.-B. Rousseau : *Mon âme est dans les ténèbres*.

Chaque fois que nous entendons une des compositions ou un fragment de l'œuvre si varié de Halévy, nous nous demandons quel est le secret du rajeunissement infatigable de sa musique, discutée encore par quelques critiques de mauvais vouloir, mais que le public accueille toujours avec tant de partialité, même quand le rôle important est confié à des chanteurs subalternes, ce qui n'est pas le cas au Conservatoire. C'est que F. Halévy a, d'une main heureuse, ouvert des horizons nouveaux à la muse française. Ce compositeur, dont l'inspiration fut toujours élevée, avait le culte de la grandeur dans le style et dans la pensée; il redoutait la banalité et se préoccupa toujours de chercher des effets non connus. Halévy révèle, comme Mendelssohn et Meyerbeer, la race forte et militante à laquelle il appartenait. Pas un seul de ses ouvrages, dans la musique de théâtre, de concert ou d'église, qui ne se recommande par quelque beauté particulière, par quelque page grandiose, solennelle, inattaquable dans sa forme, saisissante par l'inspiration. La pensée chez lui a une couleur qui lui est propre, un caractère qui lui est personnel, un accent qu'on n'oublie pas. La fantaisie libre, cette électricité brûlante de la poésie musicale qui flotte, circule de toutes parts et pénètre au delà de l'enveloppe matérielle des sens, des rhythmes, des accords, revêt, chez ce maître, à la fois une certaine ampleur et une teinte de mélancolie. Halévy dégage les âmes des liens terrestres; il excite dans les cœurs je ne sais quelle douloureuse nostalgie, quelle pénétrante tristesse. Sa musique est tendre et elle est religieuse. C'est peut-être pour cela qu'elle fait si bien résonner la fibre populaire, et qu'à chaque reprise, l'universelle sympathie se rallie universellement à la *Juive*, à *Guido et Ginevra*, à *Charles VI*, à *la Reine de Chypre*, à *l'Eclair* et à ce beau cantique que chaque année nous répète la Société des Concerts dans les Concerts spirituels, et qui, avec une expression religieuse très élevée, se distingue par l'émotion la plus noble et le pathétique le plus endolori.

La saison est close. Nous avons eu beaucoup à louer, un peu à critiquer : mais c'est surtout au Conservatoire que cette définition est vraie : La critique est l'art d'admirer.

Maurice Cristal.

Séance solennelle de l'Orphéon. — Dimanche, 19 avril, la Ville de Paris a donné, au Cirque d'Été, une séance solennelle de l'Orphéon, qui réunissait tous les orphéonistes de la rive gauche, au nombre de 1,060 chanteurs des deux sexes, sous la direction de M. François Bazin.

L'assistance, très nombreuse, comptait, en tête de la société distinguée qui la composait, M. le préfet de la Seine, accompagné de madame Ferdinand Duval. Les chœurs ont fonctionné avec un ensemble rare et ont été applaudis avec enthousiasme ; et cependant il s'est chanté des morceaux fort difficiles, tels qu'un chœur fugué de *Judas Machabée* et une symphonie vocale de Chelard, solfiée par tout l'ensemble des choristes. Ce solfége, très remarquable comme composition, était particulièrement fait pour intéresser les artistes. Le chœur de *Judas Machabée* s'éloigne un peu des habitudes de l'Orphéon ; mais les deux morceaux qui ont remporté la palme sont *la Chanson d'été*, chœur général, de M. Bazin, et le *Mois de mai*, chœur à trois voix de femme, de M. Danhauser. Indépendamment de leur mérite individuel, ils ont l'avantage d'avoir été spécialement composés pour l'Orphéon. Dans le chœur de M. Danhauser, les trois parties se détachent si bien l'une de l'autre qu'on eût pu les écrire, rien qu'à l'audition du morceau, et il était très intéressant de voir le soin et l'attention avec lequel les jeunes filles, dont quelques-unes ne paraissent pas avoir plus de huit à dix ans, cherchaient à le faire valoir. Inutile de dire que ces deux chœurs ont été bissés, ainsi que la marche des *Deux Journées*, de Cherubini, et le chœur du *Nabab*, d'Halévy. L'admirable chœur des guerriers d'*Ernelinde*, de Philidor, n'a produit aucun effet. Ce morceau, d'un diapason extrêmement élevé, et où les parties de ténor atteignent les dernières limites de la voix de haute-contre, perd tout à être baissé. C'est un chœur à chanter tel qu'il a été écrit ou à laisser de côté. *La Chanson de Roland*, de Grétry, n'offre rien de bien saillant, non plus que le chœur de la *Prison d'Edimbourg*, et celui de la *Kermesse*, de F. Abt ; mais leur bonne exécution fait qu'ils n'ont pas nui au programme.

Henry Cohen.

Concert de Mademoiselle Amélie Majdrowicz. — Mademoiselle Amélie Majdrowicz est une charmante jeune Polonaise, qui possède un magnifique talent de pianiste. Classique et fantaisiste tour à tour, elle a successivement exécuté le premier solo du Concerto en *la mineur* de Hummel, le *Mouvement perpétuel* de Weber, un adorable caprice de Gottschalk, intitulé : *Pasquinade*, une idylle de Boscovitz, une fugue de ma composition, du nom de *Tempête et Calme*, que le public a bien voulu accueillir avec beaucoup de faveur; enfin, le beau duo symphonique à deux pianos de Lefébure, où elle était secondée par M. Stanislas de Kontski, et dans tous ces morceaux elle a été vivement applaudie. Made-

moiselle Yon a chanté avec infiniment de charme et une voix très sympathique l'air des *Bijoux* de Faust.

H. C.

Concert de M. Kowalski, au profit des pauvres mères de famille des faubourgs. — Noble a été le but de ce concert et brillante sa mise à exécution. M. Kowalski s'y est prodigué ; mais le public lui a témoigné par ses applaudissements combien il appréciait le compositeur et l'artiste. Sa scène de Jeanne Darc est très dramatique, et madame Donadio l'a chantée avec sentiment et verve. *Dieu sauve la France!* interprété par M. Bonnehée, est un beau chant patriotique, dans lequel l'accompagnement d'orgue produit un effet grandiose. *Les Cuirassiers de Reichshoffen,* de M. Kowalski, ainsi que *la Bergerie* et *la Marche hongroise,* qu'il a exécutée à deux pianos avec M. Bachmann, ont vivement impressionné l'assistance, et la célèbre *Tarentelle* de Gottschalk, arrangée pour deux pianos, est une œuvre magistrale qui a enlevé le public. M. Lauwers est un jeune baryton dont la voix puissante et énergique mérite une mention spéciale. M. Montardon a fort bien joué une fantaisie d'Alard et une *Rêverie* de Dancla. Mais quelle manie ont les compositeurs d'écrire des morceaux tout entiers avec la sourdine ! Outre la pauvreté du son, on dirait un violon qui chante du nez. Madame Floriani, qui a le bonheur de réunir le double charme de la beauté et du talent, devrait bien perdre l'habitude de s'éventer devant le public. Madame Kowalski, qui depuis deux ans a quitté la scène, a dit avec un grand talent trois pièces de vers, et M. Piter a terminé le concert, en chantant deux chansonnettes avec sa finessse et son esprit habituels.

H. C.

Concert de M. Delahaye. — M. Delahaye est un de nos pianistes les plus appréciés. Son jeu, très net et très brillant, est d'une vigueur rare, et la plupart des compositions qu'il a fait entendre à son Concert sont d'une distinction et d'une originalité des plus remarquables; je citerai en particulier sa *Valse des Océanides*, excessivement difficile, *Colombine*, menuet charmant, et la *Chanson de l'Été*, où le compositeur a eu la chance de rencontrer la perfection même dans la gracieuse artiste qui l'a interprétée, mademoiselle Heilbron. Malgré l'heure avancée, cette fraîche inspiration a été unanimement bissée. M. et madame White, M. Delsart, M. Salomon, de l'Opéra, M. Hermann-Léon et M. Maton,

l'admirable accompagnateur, ont complété l'ensemble de ce beau Concert, dans lequel mademoiselle Heilbron a encore reçu dans la cavatine de la *Traviata* les mêmes applaudissements qui l'ont accueillie au Théâtre-Italien.

H. C.

Puisque nous avons donné les programmes des cinq premières *Matinées caractéristiques* de mademoiselle Marie Dumas, il convient d'y ajouter les sommaires du « mardi spirituel » — du « mardi Louis XV » qui ont clos la série. Le mardi saint, on a entendu mademoiselle Pauline Bertin (deux *cantabile* de *Marie-Magdeleine*, de Massenet et l'*Inflammatus* de Rossini), M. Della Rocca (l'air d'église de *Stradella*, l'*O salutaris* de Mendelssohn); M. Antonin Marmontel, surtout applaudi dans la « marche funèbre » de Chopin; M. Garcin, violon solo de l'Opéra, dont une œuvre a été bissée, et M. Hocmelle, organiste de Saint Philippe-du-Roule Mademoiselle Marie Dumas a dit des stances de Malherbe, un épisode de l'*Enfer* du Dante (traduction Ratisbonne), une lettre de saint François de Sales à une dame du monde, et des strophes d'*Esther* adaptées à la musique de *Gallia;* on sait que Gounod s'est inspiré des mêmes versets que Racine a paraphrasés; mademoiselle Dumas avait inauguré cette combinaison à Londres devant Gounod lui-même, Saint-Saëns tenant le piano; ici, c'était M. Dolmetsch, qui en outre, dans le *Prélude* de Bach arrangé par Gounod, a pris la partie d'orgue; celles de violon et de piano étaient jouées par MM. Garcin et A. Marmontel.

La matinée Louis XV a été fort gaie. M. Pagans a chanté le *Tambourin* de Rameau (bissé) avec les paroles adaptées par Favart, un air de l'opéra d'*Hippolyte* et *Aricie*, une chanson de Garat; mademoiselle Mercier, l'air de la Fauvette, de Grétry (*Zémire et Azor*) et le menuet d'Exaudet, paroles de Favart; comme pianiste, M. Wormser, jouant du Mozart et du Gluck; comme violoniste, M. Brindis de Salas. Mademoiselle Marie Dumas a dit du Voltaire, du Gresset, et fredonné une chanson de Collé (bissée).

Mademoiselle Marie Dumas reprendra l'hiver prochain les *Matinées caractéristiques* avec des programmes encore plus curieusement étudiés.

LE MOUVEMENT MUSICAL

AUX

CONCERTS DE MUSIQUE CLASSIQUE

1873 — 1874

Au moment où les Concerts de musique classique viennent de fermer leurs portes, après avoir fourni une brillante campagne artistique, nous avons pensé qu'il pouvait être intéressant de fixer en quelques traits rapides la physionomie générale de cette campagne et d'en étudier les féconds résultats. C'est ce résumé que nous demandons la permission de placer aujourd'hui sous les yeux du lecteur, en guise d'épilogue et de conclusion.

Un fait certain, c'est que les Concerts de musique classique acquièrent chaque jour une nouvelle importance, et je crois qu'on peut avancer sans exagération que c'est là, et là seulement, que s'est produit, dans ces derniers temps, le mouvement musical le plus intéressant. Ce mouvement, nous en avions bien senti l'importance, aussi l'avons-nous suivi avec un soin tout particulier, au risque même de donner à une matière, qui passe à tort ou à raison (à tort, selon nous) pour aride et fastidieuse, des développements qui auront pu paraître quelquefois d'une longueur excessive, eu égard à la nature du sujet. Car, il faut bien le reconnaître, quoiqu'il ait pris, depuis plusieurs années, un goût assez vif aux Concerts de musique classique, le public n'accorde pas encore à ces Concerts toute l'attention qu'ils méritent, et la plupart de nos confrères de la presse, très attentifs à suivre au théâtre un mouvement qui se produit ailleurs, croiraient sans doute déroger, s'ils daignaient s'occuper d'autre chose que des solennelles et ennuyeuses reprises de l'Opéra, de l'Opéra-Comique ou

des Italiens. En général, un article de concert se traite comme le premier fait divers venu.

Nous obéissons encore au vieux préjugé français, en vertu duquel rien d'intéressant ne saurait se produire en dehors du théâtre. Une œuvre nouvelle ne fixe l'attention du public que si elle émane du théâtre; un compositeur n'arrive à la renommée qu'autant qu'il a remporté des succès..... au théâtre ; le théâtre et toujours le théâtre. On s'obstine à considérer les ouvrages de concerts, c'est-à-dire les morceaux de musique instrumentale, comme des œuvres d'un genre tout à fait secondaire, et leurs succès ne comptent que pour des demi-succès. Le compositeur d'une opérette réussie devient populaire en moins de trois mois; prenez maintenant un musicien sérieux, auteur de plusieurs pièces symphoniques d'un grand mérite et très applaudies dans nos Concerts, son nom est à peine connu. — Un tel, vous disent bien des gens, connais pas; qu'est-ce qu'il a fait? — Mais il a donné au Concert des symphonies très remarquables. — Ah ! des symphonies, il n'est donc pas capable d'écrire pour le théâtre? Mais j'y pense, c'est probablement un musicien de la jeune école, un de ces savants bourrés de contrepoint et de fugue, qui n'ont ni idées, ni mélodie. C'est quelque Berlioz, n'est-ce pas, qui fait de la musique ridicule qu'on ne peut ni jouer, ni comprendre, ce que vous appelez, vous autres, de la grande musique, c'est-à-dire de la musique faite par le calcul, et bonne seulement pour les mathématiciens. Alors vous croyez à la jeune école ; vous admirez Wagner!! vous défendez la musique de l'avenir!!! Je la connais, votre jeune école ; je sais ce qu'ils valent, vos symphonistes!

« Il existe parmi nous, depuis plusieurs années, une petite secte de « quakers musicaux qui s'est constituée à l'état de schisme déclaré ; les « artistes qui en font partie sont le produit plus ou moins légitime de « Berlioz croisé de Wagner. Pour plusieurs d'entre eux, les plus aus- « tères, toute mélodie est profane et toute idée malsaine. Origènes d'un « nouveau genre, ils retranchent ce qui chez eux attesterait leur virilité et « louent Fulbert pour avoir rendu Abélard fécond seulement par l'étude « claustrale. Quelques-uns, il est vrai, n'ont pas grand mérite au sacri- « fice apparent qu'ils s'infligent, car la nature y avait pourvu d'avance, « mais ceux-là, cela va de soi, sont les apôtres les plus bruyants d'une « religion qui a érigé en dogme l'impuissance constitutionnelle qu'ils ont « reçue en naissant. Cette doctrine heureusement n'est pas française, et à « voir la répugnance qu'éprouve le public à l'adopter, elle n'a pas grande « chance d'obtenir de sitôt ses lettres de naturalisation. Nous la laissons « soigneusement aux Allemands ; c'est par là que commence pour nous

« la revanche et que la punition de nos vainqueurs est cruelle. Wagner « est le revers de Bismark ! (1) »

Vous aurez beau hausser les épaules, je n'invente rien après tout ; ce que je vous dis là, on l'a écrit, on l'a signé ! (Hélas !) Que me fait à moi votre grande musique qui n'est comprise que par un petit nombre d'initiés ; on ne fait pas de musique sans rhythme, sans mélodie, sans idées, et je prise bien moins toute la science de votre jeune école que le talent naïf et sans prétention de ce musicien qui saura me toucher par une simple romance, que je comprendrai sans effort et que je saurai par cœur après l'avoir entendue une fois. Laissez donc la symphonie et tout ce fatras métaphysique et psychologique aux Allemands. Le théâtre, voilà la véritable voie du génie français ; l'opéra comique, voilà le *genre éminemment national,* et Dieu nous garde des wagnériens et de la musique de l'avenir !

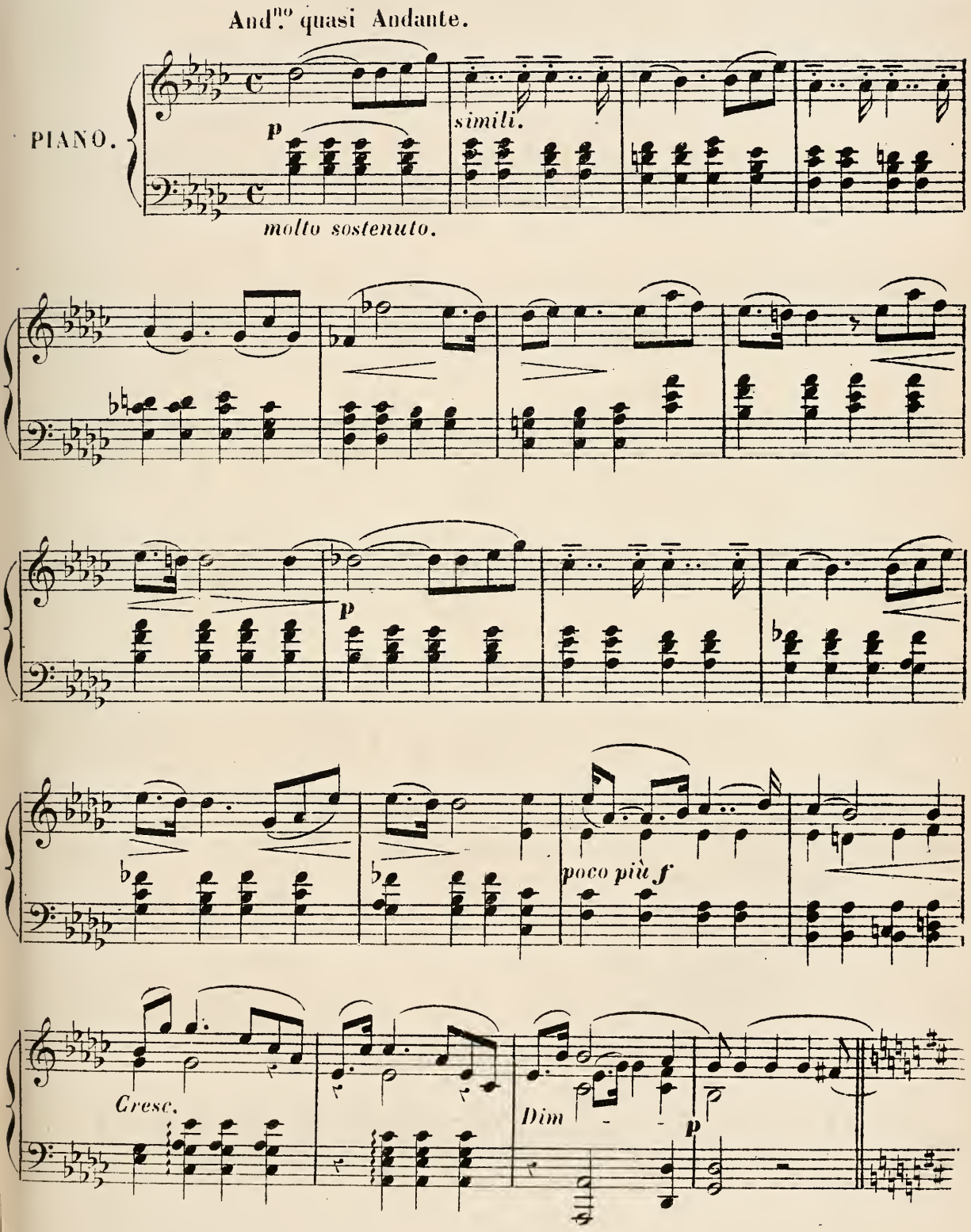
Pour ces gens-là, Onslow, Berlioz n'existent pas, Clapisson est un compositeur. M. Saint-Saëns est un musicien *savant* (un wagnérien probablement) mais parfaitement incapable d'écrire un opéra comique qu'on puisse représenter plus de dix fois, tandis que M. Vasseur, un vrai compositeur celui-là (peu savant mais bien français), est l'heureux auteur d'une certaine *Timbale d'argent* qui a eu plus de 200 représentations. Conclusion : on n'écrit de symphonies que lorsqu'on est incapable de faire autre chose ; quand on a des idées et de la *mélodie*, on arrive rapidement au théâtre ; en dehors du théâtre, pas de vrai succès, pas de vraie renommée. — Très bien. — Voulez-vous me dire maintenant ce que le théâtre a produit depuis un an ! L'Opéra a donné un ballet en un acte, l'Opéra-Comique a monté, contraint et forcé, le *Florentin*, et puis après ? Rien. — Quoi, nous avons parmi nous toute une pléiade de jeunes compositeurs qui ont du talent et beaucoup de talent, qui travaillent, qui sont tourmentés du besoin de produire et qui ont déjà produit des œuvres pleines de mérite, et voilà les deux seuls ouvrages que nos deux premiers théâtres lyriques ont jugé dignes d'être présentés au public ! Où sont donc tous nos musiciens, où faut-il que nous allions les chercher ? — Aux Concerts de musique classique qui, en présence de l'apathie et du mauvais vouloir combinés des directeurs de théâtre, sont devenus le refuge et l'unique ressource des *artistes* contemporains, impatients de se faire jour et d'arriver jusqu'au public.

Aujourd'hui, les compositeurs n'ont plus que deux débouchés accessibles : l'opérette et le concert. Que ceux qui sont incapables de faire

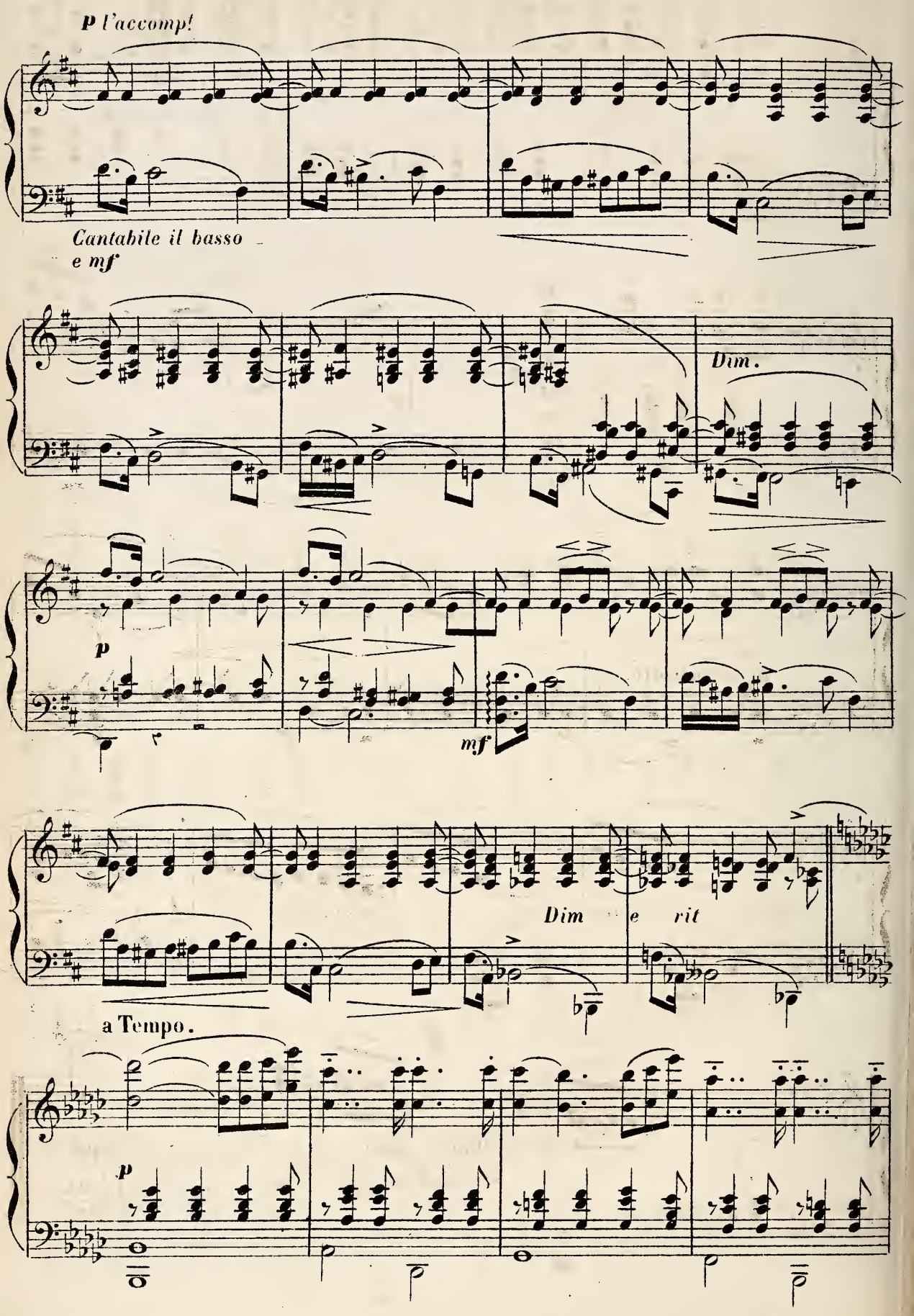
(1) Voir *Paris-Journal* du 27 mars 1874.

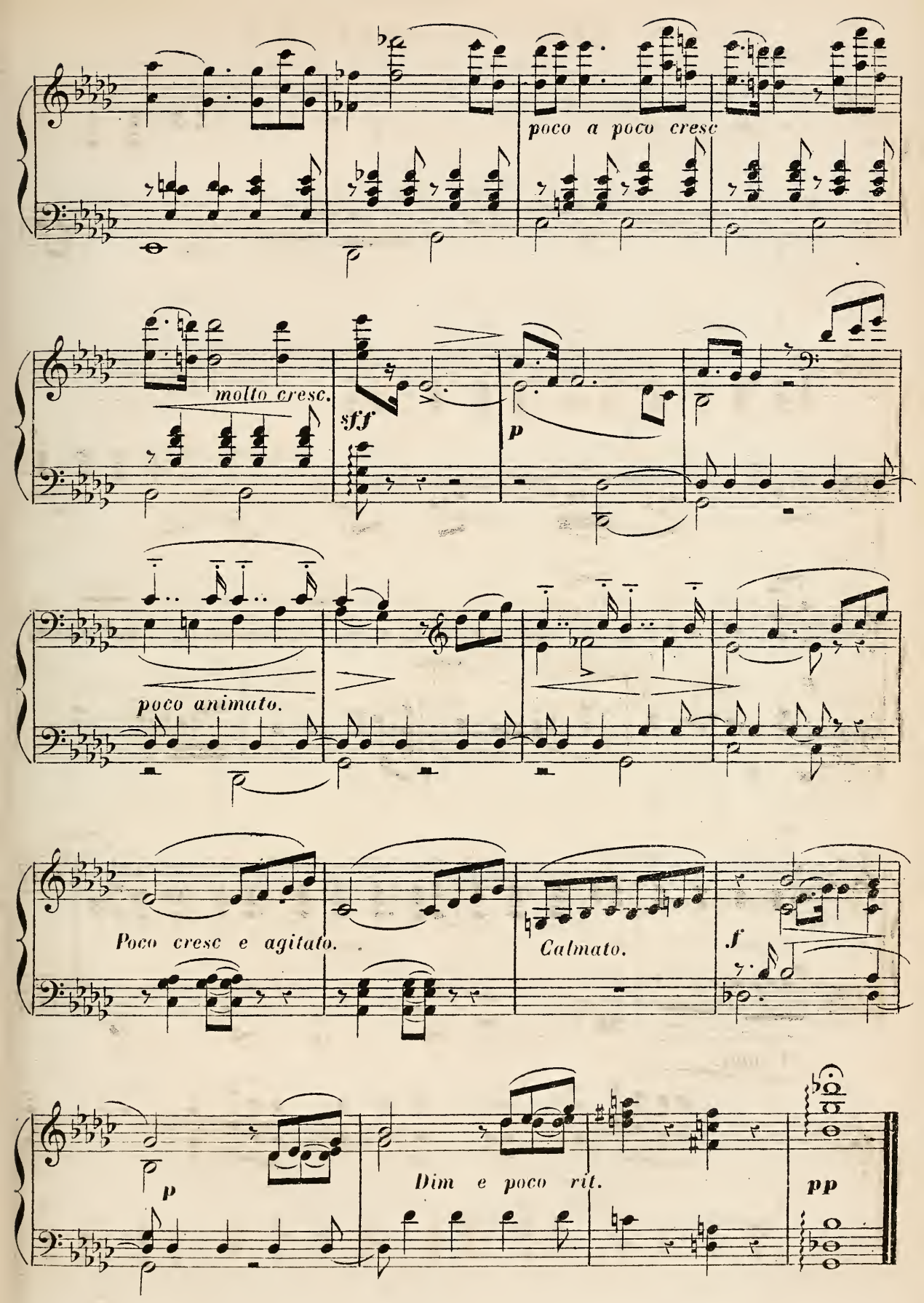
ANDANTINO - RÊVERIE

Th : Dubois.



Paris, G. HARTMANN Ed: 19 Boul.d de la Madeleine. G.H. 696 (9) E. Beauvois Grav.

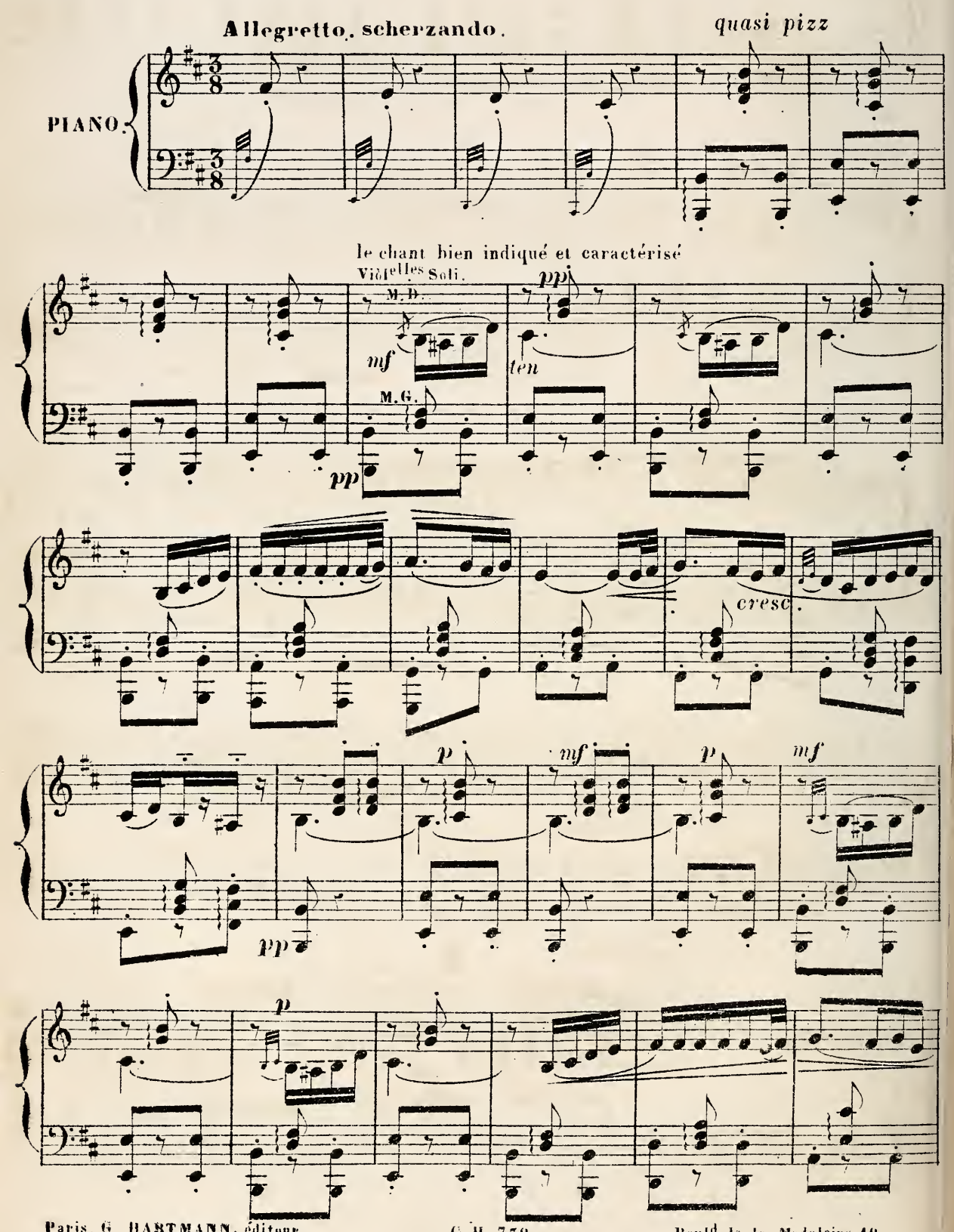

p l'accomp!
Cantabile il basso
e mf
Dim.
p
mf
Dim e rit
a Tempo.
p


poco a poco cresc
molto cresc.
sff
p
poco animato.
Poco cresc e agitato.
Calmato.
f
p
Dim e poco rit.
pp

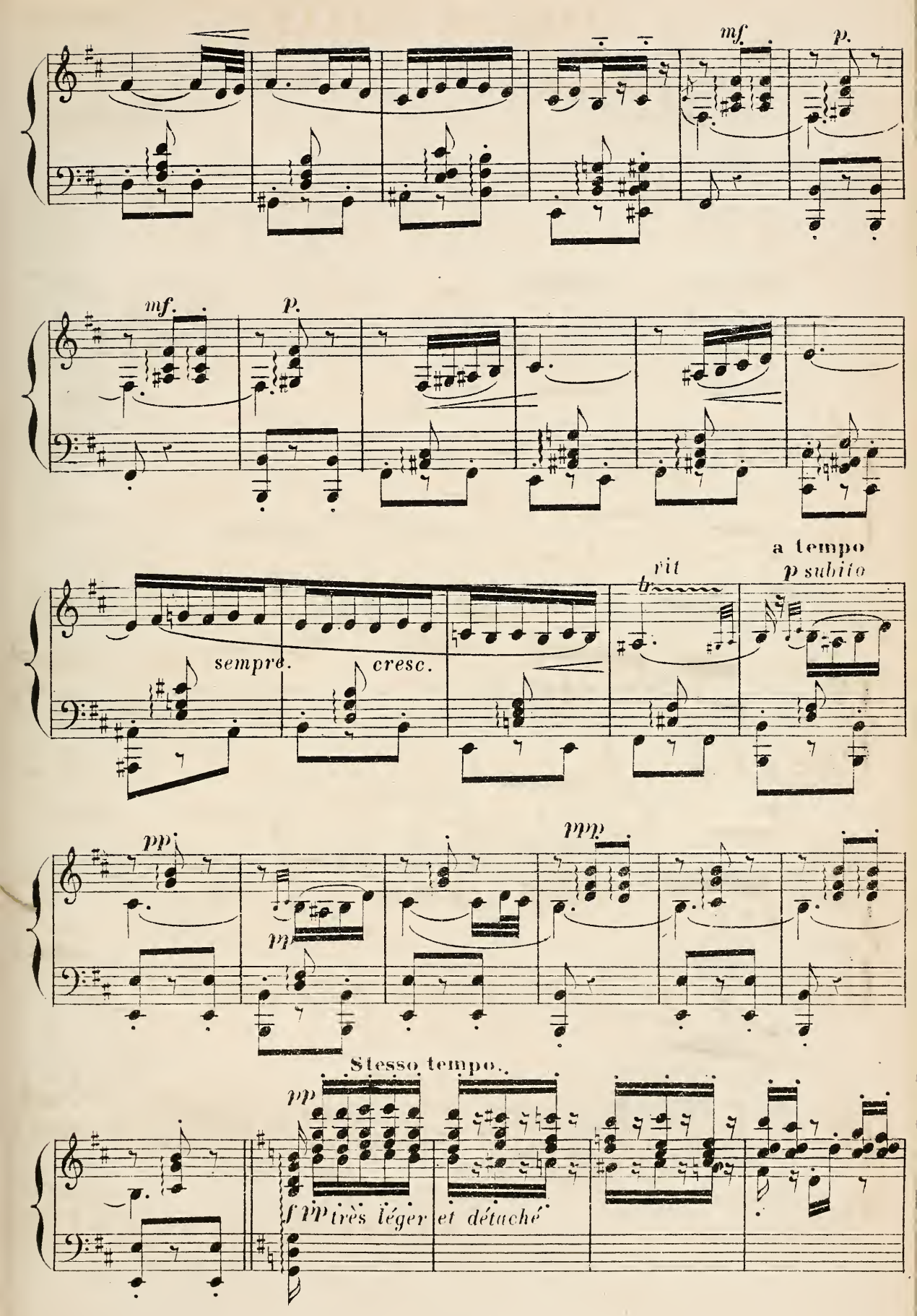
AIR DE BALLET

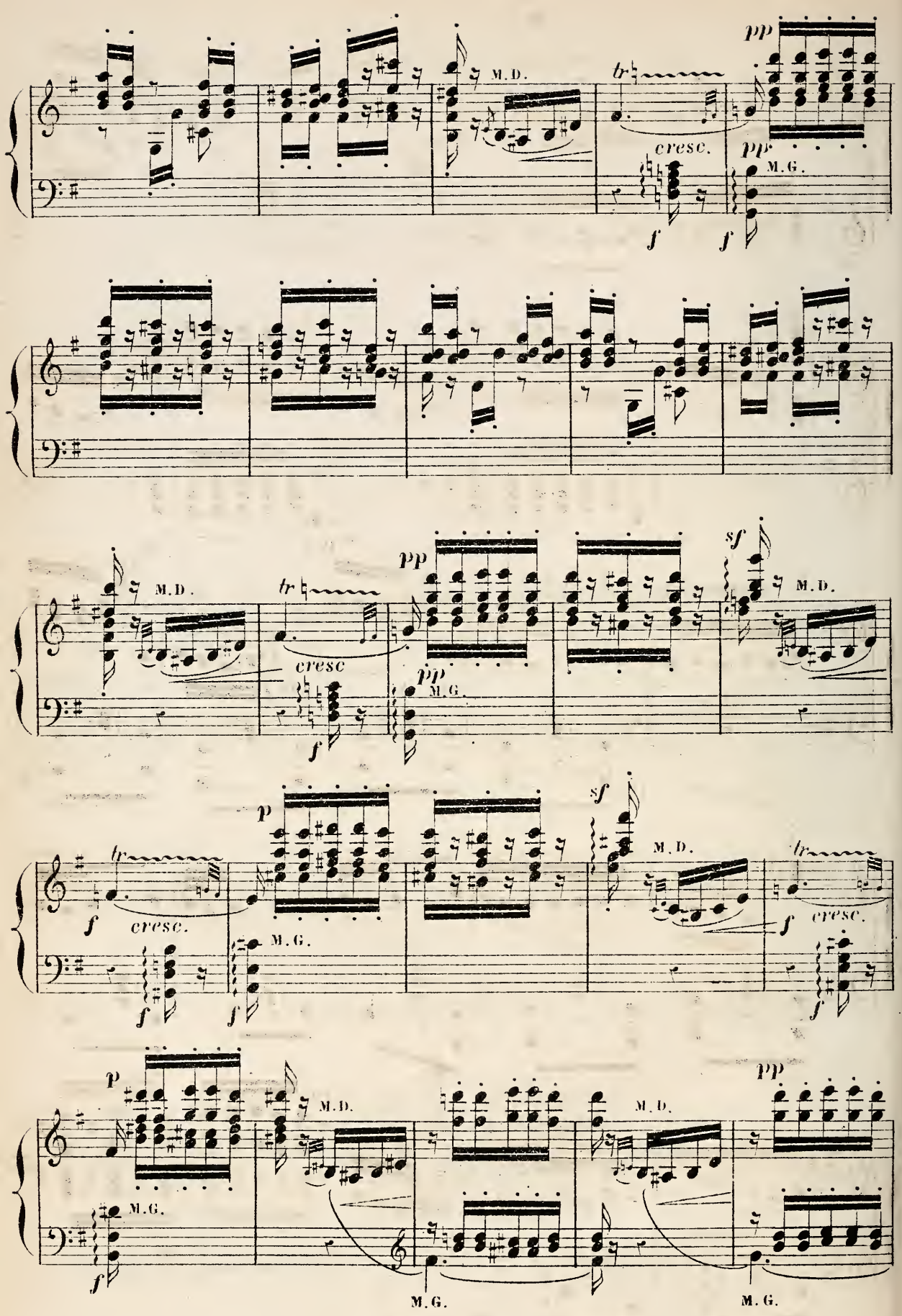
tiré des **SCÈNES PITTORESQUES**
4e SUITE D'ORCHESTRE.

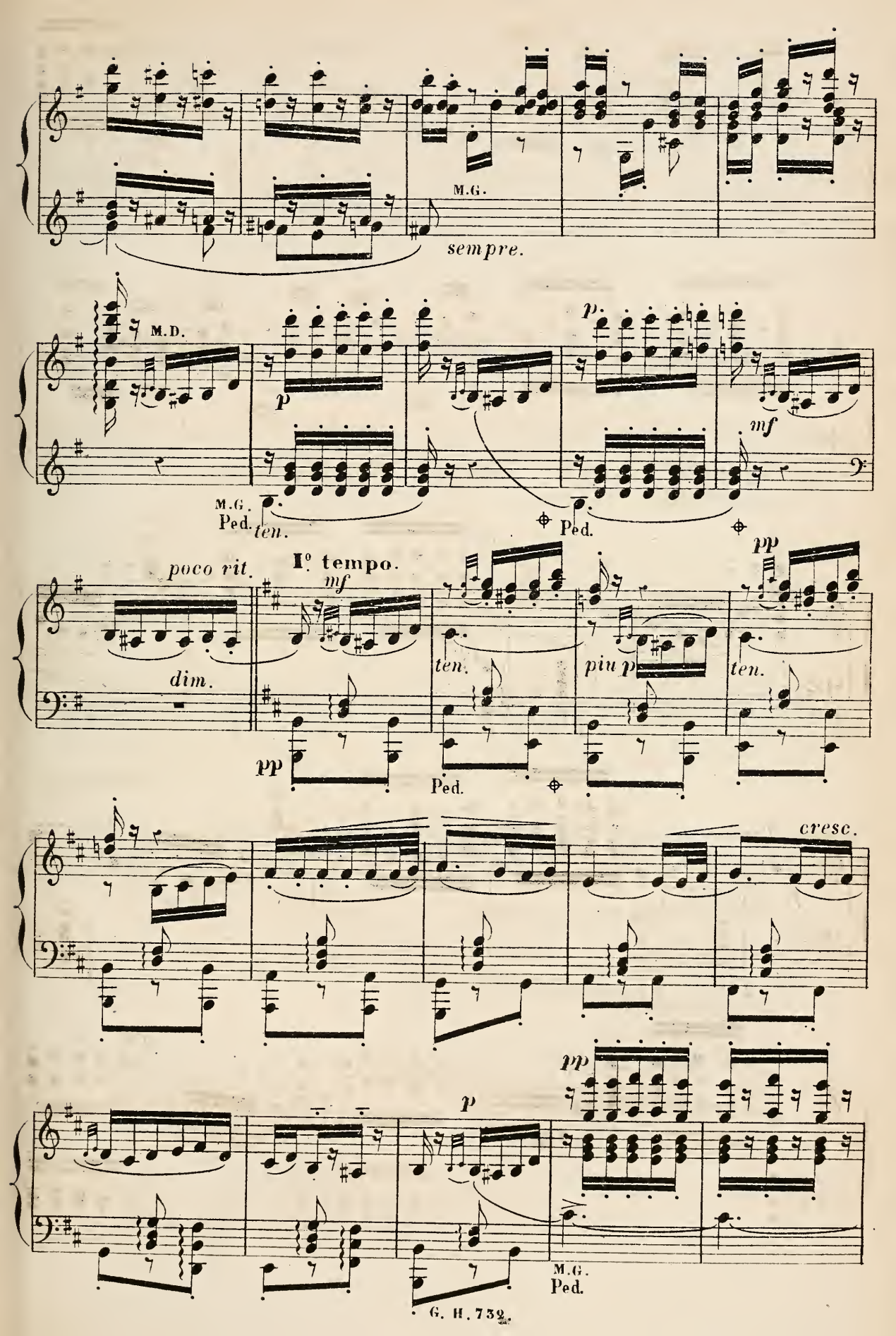
transcrit pour le PIANO
par **J. MASSENET.**

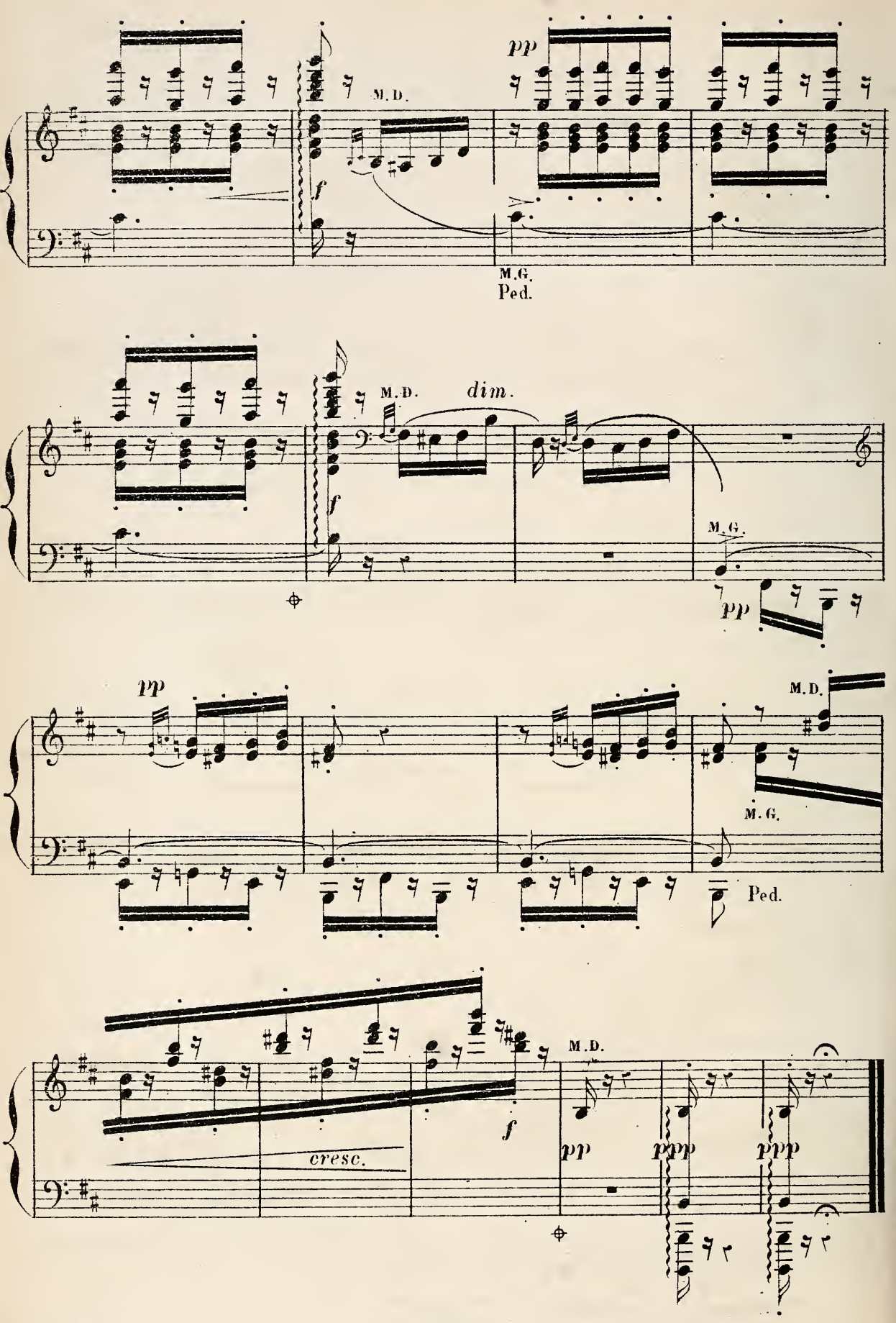


Paris, G. HARTMANN, éditeur. G. H. 732 Boulv. de la Madeleine 19.


mf.
p.
mf.
p.
a tempo
rit
p subito
sempre.
cresc.
pp
ppp
pp
Stesso tempo.
pp
f pp très léger et détaché


M.D.
tr
cresc.
pp
f
M.G.
sf
p


M.G.
sempre.
M.D.
p
p
mf
M.G.
Ped.
ten.
Ped.
poco rit.
I° tempo.
mf
dim.
pp
ten.
piu p
ten.
pp
Ped.
cresc.
pp
p
M.G.
Ped.


pp
M.D.
f
M.G.
Ped.
M.D.
dim.
f
M.G.
pp
pp
M.D.
M.G.
Ped.
M.D.
f
cresc.
pp
ppp
ppp

mieux se jettent tête baissée dans l'opérette, je n'y saurais trouver à redire ; il faut bien que tout le monde vive : ils n'auraient pas réussi ailleurs, s'ils arrivent au succès par l'opérette, c'est pour eux un nom et une fortune assurés. Mais tout le monde ne brûle pas, comme M. Serpette, de marcher sur les traces d'Offenbach et d'Hervé et de s'enrôler, *prix de Rome!* dans l'école des Lecocq et des Vasseur. Il est encore des artistes, remplis de plus nobles aspirations, pour qui la musique n'est pas une industrie et qui, se voyant repoussés du théâtre, iront du moins là où on fait encore de l'art, c'est-à-dire au Concert. Ils auraient peut-être réussi à la scène, mais il ne faut pas songer à percer de ce côté, et comme en général ils connaissent à fond toutes les ressources de leur art, ils se dirigeront aisément vers un autre but et se tourneront vers la musique instrumentale. Après quelques essais, ils y prendront goût, ils travailleront, ils feront de rapides progrès, et un beau jour ils seront tout étonnés eux-mêmes d'être devenus, presque à leur corps défendant, des symphonistes fort estimables.

N'est-ce pas là, d'ailleurs, ce qui est arrivé à la plupart de nos jeunes compositeurs? Après avoir donné à l'Opéra-Comique la *Grand'Tante* et *Don César de Bazan*, deux ouvrages fort ordinaires, M. Massenet s'est mis à écrire pour le concert des œuvres extrêmement remarquables, parmi lesquelles : *Marie-Magdeleine,* l'ouverture de *Phèdre* et ses *Suites d'orchestre.* M. Saint-Saëns s'est révélé au public dans les concerts, et sa légitime réputation n'est fondée que sur des compositions instrumentales, dont quelques-unes sont fort distinguées. M. Lalo a essayé, lui aussi, de l'opéra, il a trouvé toutes les portes closes ; et qui sait s'il nous sera jamais donné d'applaudir son opéra de *Fiesque* qui est pourtant un ouvrage d'une réelle valeur? Ne pouvant arriver au théâtre, il s'est tourné vers le concert, où des œuvres comme le *Divertissement* et le *Concerto pour violon* lui ont créé en peu de temps une réputation digne de son talent. Où aurions-nous appris à connaître MM. Gouvy, de Castillon, Franck, Dubois, Widor, sans les concerts? Voici trois prix de Rome : MM. Puget, Rabuteau et Salvayre; où ont-ils fait jouer leurs premières œuvres? Au concert. Où avons-nous entendu les dernières compositions de MM. Bizet et Guiraud? Au concert. C'est encore au concert qu'ont eu lieu les seules auditions intéressantes de cet hiver : au Cirque des Champs-Élysées, le *Messie* et la *Passion;* aux Concerts Danbé, la *Bataille de Marignan*, la *Cantate* de Bach, la *Fête d'Alexandre*, *Christophe Colomb.* Avais-je donc tort d'affirmer en commençant que, dans ces derniers temps, toutes les œuvres de quelque valeur se sont produites dans les concerts, et que c'est là, et là seulement, qu'il

faut aller chercher le mouvement musical actuel et en étudier les progrès.

Ce mouvement, on le doit aux efforts persévérants des Sociétés de musique classique. Dans son dernier compte rendu, mon confrère M. Cohen a résumé les travaux des *Concerts populaires;* il me reste à résumer de la même façon les travaux du *Concert national*, dont je me suis particulièrement occupé dans cette revue.

En ouvrant ses portes toutes grandes aux *compositeurs français modernes*, le Concert national a non-seulement offert un large débouché aux œuvres nouvelles, mais encore il a forcé en quelque sorte les Concerts populaires à suivre son exemple, et à concéder aux musiciens français une bonne partie de la place, jadis exclusivement réservée à Schumann et à Wagner, les seuls modernes que M. Pasdeloup ait longtemps daigné admettre à côté des maîtres classiques. Consultez les programmes de la dernière saison et comparez-les à ceux des années précédentes, vous n'aurez pas de peine à constater l'exactitude de ce que j'avance. En outre, le Concert national a produit plusieurs œuvres inédites remarquables et il nous a fait connaître des musiciens pleins de mérite et dignes de tous nos encouragements. Les principales œuvres exécutées cet hiver, sont :

1° Œuvres inédites : *Concerto en sol* pour violon, Max Bruch. — *Scènes pittoresques* (4e suite d'orchestre), Massenet. — *Pièces pour orchestre*, Dubois (1). — *Divertissement hongrois*, Listz. — *Phaéton*, poème symphonique, Saint-Saëns. — *Concerto pour violon*, Lalo. — *Jean le Précurseur*, drame biblique (fragments), L. Gallet, Albert Cahen. — *Suite d'orchestre*, Dubois. — *Mazeppa*, poème symphonique, Listz. — *Symphonie en ut majeur* (fragments), Gouvy. — *Rome et Naples*, pièces symphoniques, Rabuteau. — *Ballade et Minuetto-Scherzo*, Dupont. — *Adagio et tempo di minuetto*, Vaucorbeil. — *Sérénade*, Gouvy. — *Variations sur un thème de Beethoven* pour deux pianos, Saint-Saëns.

2° Œuvres peu connues, restituées par le Concert national : *Cortége des Funérailles de Saül*, Haendel. — *Scherzo*, Chérubini. — *Largo*, Haendel. — *Bacchanale*, Chérubini. — Ouverture du *Corsaire*, Berlioz. — *Mouvement perpétuel*, Paganini.

J'ai dit que le Concert national avait fait une large part aux œuvres

(1) Nous publions dans le numéro de ce jour l'*Air de Ballet* extrait des *Scènes pittoresques* de M. Massenet, et l'*Andantino-Rêverie*, n° 2, des *Pièces d'Orchestre* de M. Th. Dubois. Ce dernier morceau est absolument inédit, il paraîtra incessamment chez M. Hartmann qui a bien voulu nous en communiquer les planches avec la plus parfaite obligeance.

des compositeurs modernes français; outre les morceaux que j'ai rangés plus haut parmi les œuvres inédites, on y a exécuté : l'*Arlésienne* de M. G. Bizet; *Ruth*, églogue biblique de M. Franck ; le *Divertissemeut* de M. Lalo ; la 3e suite d'orchestre (*Musique pour une pièce antique*), de M. Massenet; *Mazeppa*, scène lyrique de M. Puget; la *Symphonie romantique* et la Marche du *Dernier jour de Pompéï*, de M. Joncières; la *Suite d'orchestre*, de M. Guiraud; le *Rouet d'Omphale*, de M. Saint-Saëns, et des fragments de la *Symphonie en fa mineur*, de M. Widor. Quelques-unes de ces compositions ont été exécutées jusqu'à trois fois. Les différentes œuvres que nous venons d'énumérer ont obtenu plus ou moins de succès, mais elles offrent presque toutes un réel mérite et dénotent chez leurs auteurs un talent déjà très avancé et qui ne demande qu'à s'exercer.

Je n'ajoute rien à ce tableau, il en dit assez par lui-même. En présence des résultats acquis qu'il nous fait toucher du doigt, nous n'hésitons pas à déclarer que le Concert national a rendu de véritables services et qu'il a bien mérité de l'art et des artistes. C'est pourquoi il me semblerait juste de seconder par tous nos encouragements de si honorables efforts, et de soutenir par d'importants subsides des entreprises d'une aussi incontestable utilité. Le ministère des Beaux-Arts a accordé cette année une subvention de 2,000 francs à M. Colonne. Le principe de cette subvention est excellent, mais le chiffre en est dérisoire. Je sais bien que ce n'est guère le moment de demander de l'argent au Gouvernement pour subventionner les beaux-arts; il est d'autres dépenses plus nécessaires et malheureusement plus urgentes; mais nous pouvons du moins exprimer le vœu qu'il s'efforce, dans la mesure de ses moyens, de favoriser le développement des sociétés de musique classique. Si les fonds lui manquent pour cet objet, qu'il retire au besoin une partie de la subvention attribuée à certains théâtres sous la condition de jouer des œuvres nouvelles, qu'ils ne jouent jamais, pour la répartir entre les Sociétés de Concerts, qui, sans subvention et sans autre soutien que leur dévouement aux intérêts de l'art, ont fait mille fois plus dans ces derniers temps pour les progrès de la musique que les théâtres lyriques les plus richement subventionnés.

H. MARCELLO.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : Début de mademoiselle Fouquet dans *Guillaume Tell*. — Opéra-Comique Reprise de *Joconde*. — M. Bouhy, mademoiselle Chapuy. — *Gilles et Gillotin* de M. Ambroise Thomas. — MM. Ismaël, Neveu, Thierry. Mademoiselle Ducasse.

Voici l'hiver qui s'envole à tire d'aile, tout honteux de ses frimas et de ses pluies. Voici le printemps qui vient, semant sur le sol hier désolé, son manteau fleuri.

Gracieux temps est quand rosier fleurist
Et reverdit l'osier.

a dit Jehannot de Lescurel.

Adieu, les grands Concerts et la symphonie profonde! Adieu, les solennelles reprises et les représentations premières! Place à la nature endimanchée qui se réveille en sursaut, et se campe tout à coup au travers de la vie artificielle qui enjambait sur ses droits!

Avant de se refermer complètement, la saison musicale laisse encore tomber quelques bonnes heures. La lampe retrempe sa flamme à sa dernière goutte d'huile, et se meurt d'inanition en jetant son dernier soupir dans sa dernière lueur. La quinzaine qui vient de s'écouler a été relativement agitée, si l'on considère qu'elle a livré au grand jour de la publicité le nom de mademoiselle Jeanne Fouquet, qui a débuté à l'Opéra dans *Guillaume Tell;* la reprise de *Joconde;* le *Gilles et Gillotin*, d'Ambroise Thomas; la translation de la troupe de la Renaissance aux Bouffes-Parisiens; la reprise de la *Périchole*, aux Variétés; et enfin les *Cent mille francs et ma fille*, avec musique nouvelle de M. Jules Costé, aux Menus-Plaisirs. En tout ceci, je ne m'arrêterai qu'à ce qui intéresse véritablement l'art lyrique, laissant de côté le spectacle des Bouffes-Parisiens, composé d'opérettes bien connues, telles que la

Chanson de Fortunio et *Pomme d'Api*; celui des Variétés, qui est la *Périchole*, revue et augmentée, mais non corrigée, hélas! par les auteurs MM. Meilhac, Halévy et Offenbach; et celui des Menus-Plaisirs que la direction de ce théâtre ne nous a pas mis à même de voir, attention qui vaut pour moi tous les trésors de Golconde.

Opéra. — Début de mademoiselle Fouquet dans Guillaume Tell. — Mademoiselle Jeanne Fouquet est frais émoulue du Conservatoire. Elle n'a fait qu'un bond de la salle de la rue Bergère à celle de l'Opéra. Au concours du mois d'août dernier, elle s'était fait remarquer entre toutes ses camarades de classe, et la *Chronique musicale*, par la plume de M. Arthur Pougin, avait salué en elle une artiste d'avenir. Elle est élève de M. Boulanger pour le chant, et de M. Mocker pour l'opéra-comique. Le jury ne lui a décerné que le second prix de chant et le premier accessit d'opéra-comique; il lui a préféré, pour des raisons qu'il sait peut-être, d'autres concurrentes qui seraient fort empêchées, selon moi, s'il leur fallait affronter ce soir le rôle de Mathilde de *Guillaume Tell*, ainsi que l'a fait, le 17 avril, la rivale battue par elles.

Mademoiselle Fouquet est une jeune fille dans son printemps, de taille svelte et élancée, distinguée en ses manières, et d'une beauté brune contresignée par des yeux à convertir le diable au bon Dieu, si ce raccomodement était dans les choses orthodoxes. Sa voix de soprano, déjà exercée, est très franche, très souple, d'une sonorité suffisamment homogène et d'une justesse irréprochable. Le timbre en est encore un peu grêle; nous ne lui croyons pas la solidité nécessaire pour s'attaquer aux rôles écrasants du répertoire de Meyerbeer et résister aux bruyantes orchestrations consacrées par le goût moderne. Heureusement, ce timbre, qui manque de corps, est pénétrant et plein de charme. Dans le registre élevé, il sonne avec la pureté et la douceur du cristal. Ses *ports de voix* et ses *appogiatures* sont rares par la correction. A l'encontre de la plupart des élèves du Conservatoire, elle articule avec netteté et accentue avec sentiment. Elle *chante français*, pour dire le mot. Maîtresse de son émotion dès le milieu de son récitatif d'entrée : *Ils s'éloignent, enfin!* elle a su rendre, avec une très vive intuition du grand style, les nuances délicates de la romance : *Sombre forêt*. Dans le duo qui suit avec Arnold, elle a montré de la chaleur.

Si mademoiselle Fouquet ne s'endort pas au bruit flatteur des applaudissements qui ont accueilli ses premiers pas sur la scène, si elle renforce sa vocation par l'étude et le travail, elle est appelée aux mêmes

succès que sa devancière Fidès Devriès dans les rôles de demi-caractère, la Marguerite de *Faust* et l'Ophélie d'*Hamlet*, qui n'appartiennent point aux rôles de force proprement dits.

Opéra-Comique. — Reprise de Joconde. — L'Opéra-Comique nous a rendu *Joconde*, ce chef-d'œuvre de Nicolo qui, comme son héros, a longtemps parcouru le monde, et sur les mélodies duquel nos pères courtisaient jadis la brune et la blonde.

Joconde apparut à la lumière de la rampe le 28 février 1814, comme un rayon de la vieille gaieté française, perdu dans les sombres nuages que poussait devant elle l'invasion étrangère. Indiscret *Joconde*! Le temps n'était pas aux musettes provençales ni aux tambourins du Rhône; les Rosières et les paysans d'opéra-comique, les comtesses et les baillis n'avaient pas beau jeu. Le jour même de la première représentation de cet ouvrage, la place de la Fère avait capitulé devant les alliés. Partout culbutés et partout reformés, partout décimés et partout renaissants, les bataillons barbares précipitaient leur marche sur Paris. Un mois après, *nos amis les ennemis* défilaient sur nos boulevards, et campaient dans les Champs-Élysées.... On jouait toujours *Joconde* à leur nez et à leur barbe. En France, le rire est souvent une forme de l'offensive. Les Parisiens coururent à *Joconde*.

Bien des fois, depuis cette fatale époque, *Joconde* a été repris à l'Opéra-Comique. Martin, Chollet et Faure ont laissé, dans le rôle principal, les meilleurs souvenirs. La pièce avait été inspirée à Étienne par le conte de La Fontaine, intitulé comme elle, et que le grand fabuliste avait emprunté, en substance, à l'Arioste. A l'heure qu'il est, le livret d'Etienne, écrit dans le plus pur style Prudhomme, se soutient parfaitement à la scène, grâce à quelques situations à la vérité fort plaisantes.

Quant à la musique de Nicolo, elle passe à bon droit pour un chef-d'œuvre de l'esprit français. Certains morceaux en sont populaires. Le coloris de l'orchestration a pâli, il s'est estompé avec l'âge et a tourné au pastel. Mais la mélodie a conservé toute sa grâce et tout son parfum. Je confesse que le premier acte m'a paru languissant. Je fais retomber sur Nicolo aussi bien que sur Etienne la responsabilité de mon impression. Le fameux rondeau lui-même : *J'ai longtemps parcouru le monde,* m'a trouvé insensible à ses charmes. Mais le second acte est une pure merveille où le sentiment et l'esprit se fondent dans une délicieuse harmonie. Je comprends dans cette appréciation le troisième tableau qui ne forme guère acte à part. La Chanson de Jeannette, reprise au duo : *Ma grand'*

mère disait souvent, avec les trilles battus sur les trois temps de ses premières mesures ; les couplets : *Que je voudrais avoir la rose ;* le chœur des bohémiennes ; le quatuor scénique :

Quand on attend sa belle,
Que l'attente est cruelle ;

la romance célèbre des *Premières amours* de Joconde ; le quartetto commencé en notes piquées : *Ah ! ma petite amie, que te voilà jolie !* et pour lier le bouquet, la scène finale du couronnement de la rosière, sont autant de fleurs mélodiques, fécondées par le génie de Nicolo.

L'interprétation de *Joconde* est assez faible, sauf de la part de M. Bouhy et de mademoiselle Chapuy. Le rôle de Joconde, juché sur les plus hauts sommets du registre de baryton, s'étend jusqu'au *sol dièze* en voix de poitrine. Je craignais que Bouhy, dont l'organe est d'une santé irrégulière, n'échouât devant la difficulté. Mais, grâce à l'excellence de sa méthode, et à l'éclat d'une voix de tête factice, il a pu chanter Joconde et faire plaisir aux difficiles. Mademoiselle Chapuy, comédienne piquante, joue et chante Jeannette avec beaucoup de goût.

Gilles et Gillotin.— *Mercredi 22 avril.*— Dois-je vous dire la pièce ? Elle vous apprendrait si peu de chose que je crois bien faire en ne vous la contant pas.

Je ne reviendrai pas non plus sur le débat irritant soulevé entre M. Sauvage, l'auteur du livret, et M. Ambroise Thomas, au sujet de la représentation de *Gilles et Gillotin.* On sait que M. Thomas avait renié la paternité de ce petit acte, et qu'il entendait le garder en portefeuille, malgré les droits de son collaborateur. On sait aussi que le compositeur, après avoir épuisé plusieurs juridictions, a perdu le procès en séparation de corps et de biens qu'il soutenait contre le librettiste.

La musique de *Gilles et Gillotin* date d'une quinzaine d'années environ. Elle daterait d'hier qu'elle ne serait pas plus fraîche qu'elle a paru. Elle est, de parti pris, traitée en *pasticcio* italien. On dirait, à l'entendre, qu'Ambroise Thomas avait l'œil sur le *Gilles ravisseur* de Grisar, et qu'il voulait en faire le pendant. Dans le modèle de Grisar, la mélodie a plus de verve et de spontanéité : elle jaillit plus librement, plus généreusement. Dans l'imitation d'Ambroise Thomas, la phrase est trop morcelée et hachée trop menu. Dans ses morceaux concertants surtout, elle dialogue et papillote à l'excès.

Ce qui est prodigieux dans *Gilles et Gillotin,* c'est l'instrumentation. L'auteur du *Caïd* possède une palette d'une richesse inouïe. L'ouverture,

à elle seule, est un tour de force, et pourtant c'est une simple *retraite militaire* qui en fait tous les frais. Le motif est commencé en sourdine, et comme dans le lointain, par les tambours et les petites flûtes à la tierce. Les violons s'en emparent, et la transmettent, par un *crescendo* qui fait l'image d'un rapprochement, aux cuivres et à la caisse roulante. Sur le tout broche la sonnerie du triangle. Le bruit s'apaise et la marche regagne le large, escortée des pittoresques fioritures du basson et de la clarinette. Ce n'est rien, mais c'est singnlièrement comique et distingué. On a bissé ce charmant hors d'œuvre symphonique.

La partition est très touffue. Le *duo* qui ouvre l'acte et qui est chanté sur le balcon par Rosaure et le sergent Brisacier; l'autre *duo* entre Jaquette et Gillotin, avec sa jolie *strette : Le voilà, c'est ton papa,* sont deux morceaux d'un tour très fin. Le *quatuor* pour baryton et soprani, entre Roquentin, Gilles, Gillotin et Jaquette, est, pour mon goût, la meilleure page de la partition. Il est fâcheux que la partie du baryton, autrefois destinée à un ténor, soit écrite trop haut, bien qu'elle ait été baissée, pour la voix d'Ismaël. On a redemandé à mademoiselle Ducasse ses couplets : *Oh ! oh ! oh ! quel gâteau !* et à Ismaël ses couplets entrecoupés de rires et de pleurs : *Faut-il pleurer, faut-il rire ?* On a bissé aussi la chanson du sergent Brisacier, avec sa reprise en *quintette*, à l'imitation des roulements du tambour. Enfin, on s'est fort amusé d'un *quintette* terminé en *sextuor*, pastiche réjouissant de la manière de Verdi.

Ismaël a composé son rôle de Gilles avec beaucoup d'art : il le chante avec ce goût exquis qui lui est propre. Pour tenir celui de Gillotin, mademoiselle Ducasse avait à son actif son intempérance ordinaire de gestes et de mines. Elle mime, joue et chante Gillotin avec toute la verve et l'esprit de la comédie italienne. Mesdemoiselles Reine et Nadaud, MM. Neveu (Brisacier) et Thierry, ont prêté main forte à Gilles et à Gillotin, pour implanter le succès de ce charmant opéra-bouffe à l'Opéra-Comique.

ARTHUR HEULHARD.

CHRONOLOGIE DE L'ANNEE 1874

MARS

26 *Mars.* — Salle des Familles (Faubourg-Saint-Honoré). Première représentation de *Paul et Pierre*, opérette en un acte, paroles de M. Gabriel Prévost, musique de M. Émile Louis.

28. — Salons Erard. Première audition d'un trio en *sol* majeur, pour piano, violon et violoncelle, de M. Taudou. — Gand (salle du Spiegelhove) Première exécution de *Brutus*, tragédie lyrique en trois parties, musique de M. Jean Van den Teden, lauréat du Conservatoire de Bruxelles. — L'Assemblée nationale adopte, par 494 voix contre 63, un projet de loi qui lui est présenté par le ministre des travaux publics, et qui assure à l'Etat les sommes nécessaires pour l'achèvement du nouvel Opéra, dont la construction devra être entièrement terminée avant la fin de l'année 1874.

31. — Bouffes-Parisiens. Première représentation des *Parisiennes*, opérette en cinq actes, paroles de MM. Jules Moinaux et Victor Koning (et Ernest Blum), musique de M. Léon Vasseur. —Cirque des Champs-Élysées. Première exécution à Paris de *la Passion selon saint Matthieu*, oratorio de Jean-Sébastien Bach (traduction française de M. Charles Bannelier), sous la direction de M. Charles Lamoureux.

AVRIL

1er *Avril.* — Concerts Danbé. Exécution du *Stabat Mater* de madame la comtesse de Grandval.

3. — Concerts-Populaires. Première exécution du *Stabat Mater* (la première partie seulement), de M. Bourgault-Ducoudray.

4. — Théatre du Chatelet. Première représentation de *la Belle au bois dormant*, opéra-féerie en quatre actes et douze tableaux, paroles de MM. Clairville et W. Busnach, musique de M. Henri Litolff. — Naples (Théâtre San-Carlo). Première représentation de *Bianca Orsini* « melodramma lirico », en quatre actes, paroles de M. G.-T. Cimino, musique de M. Errico Petrella.

5. — Bouffes-Parisiens. Première représentation : *Le Tour de Moulinet*, opérette en un acte, paroles de M. Paul Avenel, musique de M. Charles Hubans. (Cette pièce est donnée en quelque sorte subrepticement, un dimanche, l'affiche ne portant point la mention : « Première représentation, » et indiquant au contraire, contre l'usage, les noms des auteurs. — Folies-Bergère. Première représentation : *Le Menu de Georgette*, opérette en un acte, paroles de M. Gabriel Ferry, musique de M. Desormes. — Eglise Saint-Nicolas du Chardonnet. Première exécution d'une messe nouvelle, avec orgue et orchestre, de M. Charles Magner, maître de chapelle de cette église. — Apparition du premier numéro des *Doubles-Croches malades*, « petite revue bi-mensuelle de critique musicale » par Alexis Azevedo.

6. — Bruxelles (Salle de la Grande-Harmonie). Première exécution : *Un Dernier Rayon de soleil*, oratorio, poème de M. Em. Hiel, musique de G. Huberti.

8. — Folies-Dramatiques. — 411e et dernière représentation de *la Fille de madame Angot*. (Fait sans exemple dans les annales du théâtre en France, et probablement dans le monde entier, d'une pièce jouée *quatre cent onze fois*, c'est-à-dire pendant treize mois et demi, sans *une seule* interruption. On assure qu'à cette dernière représentation *la Fille de madame Angot* réalisait encore une recette de plus de 3,500 francs.)

11. — Folies-Dramatiques. — Première représentation de la *Belle Bourbonnaise*, opéra-comique en trois actes, paroles de MM. Ernest Dubreuil et Henri Chabrillat, musique de M. Cœdès.—Eldorado. Première représentation : *le Mariage au flageolet*, opérette en un acte, paroles de MM. G. Perrin et H. Paliard, musique de M. Charles Malo.— Société Nationale de musique. 35e audition (avec orchestre), dans laquelle on entend, entre autres œuvres inédites : 2e concerto pour piano, de M. Georges Pfeiffer; Poème nocturne, de M. Henry Duparc; Concertino pour alto, de M. J. Garcin; Suite symphonique, de M. Charles Lefebvre; *l'Incarnation de Jésus* (fragment de la deuxième partie), mystère, paroles de M. Emile Cécile, musique de M. Maréchal. — Athénée (dans un concert au bénéfice de M. Jules Ruelle, ancien directeur de ce théâtre). Première audition : *La Ferme de Miramar*, opérette en un acte, paroles de M....., musique de M. le marquis d'Aoust.

12. — Salle Erard. Première audition : *Le Bal de mademoiselle Rose*, saynète, paroles et musique de M. Edmond Lhuillier.

15. — Eldorado. Première représentation : *Trois Pistolets dans le dos*, opérette en un acte, paroles de M. Théodore Duché, musique de M. Guyon fils.

16. — Folies-Bergère. Première représentation : *Les Femmes de feu*, divertissement en un acte, de Mme Mariquita, musique de M. Olivier Métra.

17. — Opéra. Début de mademoiselle Fouquet, élève du Conservatoire, ans le rôle de Mathilde, de *Guillaume Tell*.

18. — Opéra-Comique. Reprise de *Joconde*, d'Etienne et Nicolo, qui n'avait pas été jouée depuis 1861.

19. — Folies-Montholon. Première représentation : *Mam'zelle Mariette* opérette en un acte, paroles de M. Aurèle, musique de M. E. Bourgeois.

21. Folies-Bergère. — Première représentation : *Un Jour d'orage*, opérette en un acte, paroles de M. A. de Marthold, musique de M. Olivier Métra.

22. — Opéra Comique. Première représentation : *Gille et Gillotin*, opéra-comique en un acte, en vers libres, paroles de M. Thomas Sauvage, musique de M. Ambroise Thomas.

25. — Variétés. — Reprise de *la Périchole*, opéra-bouffe de M. Jacques Offenbach. Pour cette reprise, la pièce, qui était primitivement en deux actes, est mise en trois actes, et la partition est augmentée de six morceaux nouveaux.

A. P.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

AMÉDÉE MÉREAUX

A critique musicale française vient de perdre l'un de ses vétérans, peut-être son doyen. Amédée Méreaux (dont le nom véritable était Jean-Amédée Le Froid de Méreaux), fils d'un compositeur dramatique réputé au siècle dernier, musicien extrêmement distingué lui-même, est mort le 24 de ce mois à Rouen, où il était fixé depuis quarante ans et où il occupait une position considérable comme professeur, comme compositeur et comme feuilletonniste musical du *Journal de Rouen*. Méreaux, qui s'était fait fort jeune une brillante réputation comme pianiste et compositeur pour son instrument, avait été activement mêlé au mouvement artistique du premier tiers de ce siècle. Lié de bonne heure avec ce que Paris comptait de musiciens célèbres, il était tenu particulièrement en haute estime par Boieldieu. L'excellente éducation littéraire qu'il avait reçue au lycée Charlemagne ne l'avait pas empêché de faire de solides études musicales; élève de son père pour le piano, de Porta et de Reicha pour la composition, il avait à peine quatorze ans lorsque la maison Richault publia ses premières œuvres. Ses succès précoces lui avaient valu à vingt-cinq ans le titre (honorifique, il est vrai) de pianiste du duc de Bordeaux, et à cette époque il acquit une véritable renommée en donnant des concerts à Paris, dans les départements et en Angleterre. Comme compositeur, Méreaux s'est fait connaître par une centaine d'œuvres de divers genres, parmi lesquelles on compte cinq livres de grandes études pour le piano, des sonates pour le même instrument, une messe solennelle à quatre voix, chœur et orchestre, diverses cantates, des chœurs et de nombreuses mélodies. Comme professeur, il a formé plusieurs pianistes distingués, entre autres mademoiselle Clara Laveday et madame Tardieu de Malleville, et quelques eunes compositeurs, parmi lesquels M. Lucien Dautresme, qui a fait jouer *Cardillac* au Théâtre-Lyrique, et M. Camille Caron. Enfin, comme écrivain spécial, il a collaboré au *Journal de Rouen*, au *Moniteur universel* et au

Ménestrel, et s'est fait surtout apprécier par le bel ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*, histoire du clavecin, portraits et biographies des célèbres clavecinistes, avec exemples et notes sur le style et l'exécution de leurs œuvres ; on lui doit aussi une excellente notice sur *Ponchard*. On a encore imprimé de Méreaux son discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, de Rouen, où il fut admis en 1858, un rapport fait par lui à cette Académie, et un discours prononcé par lui, comme président, à la réception d'un nouveau membre, en 1865. Né à Paris en 1803, Méreaux est mort âgé de soixante-onze ans. Il était chevalier de la Légion d'honneur. La ville de Rouen le considérait comme un de ses enfants, et lui a fait de splendides funérailles.

A. P.

FAITS DIVERS

Les exercices publics des élèves du Conservatoire, supprimés depuis une douzaine d'années, vont recommencer. Le dimanche 3 mai, à deux heures précises, aura lieu, dans la salle de la rue Bergère, une séance publique à grand orchestre, avec chœurs et soli, dont tous les exécutants seront fournis par les classes de notre École de musique. Voici le programme de cette séance :

Symphonie en *si bémol*, d'Haydn ; — Air de *Fernand Cortez*, de Spontini, chanté par M. Manoury ; — *Ave verum*, de Mozart ; — Trio pour piano, violon et violoncelle, de Mendelssohn, exécuté par mademoiselle Poitevin, MM. Brindis et Leob ; — Air de *Fernand Cortez*, chanté par mademoiselle Champion ; — *Gloria in excelsis*, de la messe de Rossini ; — Air des *Abencérages*, de Cherubini, chanté par M. Vergnet ; — *Jubel-Ouverture*, de Weber. L'exécution sera dirigée par M. Ernest Deldevez, professeur de la classe d'ensemble instrumental du Conservatoire.

— Voici l'ordre dans lequel auront lieu, cette année, les épreuves et les jugements du grand concours de composition musicale :

Concours d'essai : Entrée en loges, le samedi 16 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le jeudi 21, à dix heures du soir.

Jugement du concours d'essai : Samedi, 23.

Concours définitif : Entrée en loges, le samedi, 30 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le mardi, 23 juin, à dix heures du soir.

Jugement préparatoire : Vendredi, 3 juillet, au Conservatoire.

Jugement définitif, par toutes les sections réunies de l'Académie des Beaux-Arts : Samedi, 4 juillet, au Palais de l'Institut.

Les concurrents peuvent se faire inscrire pour le concours d'essai, jusqu'au 13 mai inclusivement, au secrétariat du Conservatoire de musique.

— A la suite d'une pétition adressée au préfet de la Seine par les habitants du quartier du Châtelet, des ordres très formels viennent d'être donnés aux entrepreneurs du Théâtre-Lyrique pour que cette scène soit livrée au plus tard le 15 octobre prochain.

Le préfet de la Seine tient essentiellement à ce que le Théâtre-Lyrique soit ouvert l'hiver prochain, afin de donner un peu d'animation à la place du Châtelet.

— L'Académie des Beaux-Arts avait à compléter le jury du concours de composition musicale pour le prix de Rome, en adjoignant trois membres à ceux qui composent la section de musique de l'Institut, et qui sont MM. Ambroise Thomas, Reber, Félicien David, Gounod, Massé et Bazin.

La section de musique a présenté trois membres : MM. Reyer, Saint-Saëns et Vaucorbeil, auxquels l'Institut a ajouté MM. Semet et Massenet; puis, à la suite d'un tirage au sort, ont été définitivement nommés membres du jury du concours : MM. Vaucorbeil, Saint-Saëns et Massenet; M. Reyer, juré suppléant.

— Le mariage religieux de madame Pauline Lucca avec M. le baron de Wallhofen a eu lieu le 25 mars à New-York.

— M. Adolphe Jullien vient de publier, à la *Revue et Gazette musicale*, une longue série d'articles dans lesquels il passe en revue et étudie, comme il avait fait précédemment pour Gœthe et Victor Hugo, toutes les œuvres musicales inspirées par les drames de Schiller. En voici la liste complète : *Les Brigands* ont fourni un sujet d'opéra à trois compositeurs : Mercadante, Verdi et Zayc. Il n'a été composé qu'un opéra de *Fiesque*, celui de M. Lalo; qu'un sur *Intrigue et Amour*, la *Luisa Miller*, de Verdi, et qu'un sur *Don Carlos*, encore de Verdi. La trilogie de *Wallenstein* inspira cinq musiciens. Anselme Weber écrivit de la musique pour *la Mort de Wallenstein ;* Meyerbeer reproduisit les tableaux du *Camp* dans son opéra du *Camp de Silésie ;* Rheinberger composa une symphonie complète sur la trilogie; Musone, un opéra italien sur *la Mort de Wallenstein*, et M. Vincent d'Indy, une ouverture des *Piccolomini*. — *Marie Stuart* tenta six compositeurs : Pietro Casella, Mercadante, Carlo Coccia, Donizetti, Niedermayer et M. Van Zuylen Van Nijevelt. *La Pucelle d'Orléans* fut mise en musique sous sa forme originale par Anselme Weber, MM. Damroth et Max Bruch, puis transformée en opéra allemand par Jean Hoven et en opéra italien par Verdi. La tragédie antique, *la Fiancée de Messine*, inspira tour à tour Anselme Weber, Chrétien Urban, Schumann et Bonewitz ; et la comédie de *Turandot*, Charles Blumenroder, Reissiger, Jean Hoven et Charles-Marie de Weber. Enfin *Guillaume Tell* fut d'abord mis en musique par Anselme Weber et inspira à Rossini son œuvre musicale.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — M. Halanzier, assure-t-on, est décidé à inaugurer le nouvel Opéra par la reprise de la *Juive. Jeanne Darc*, de Mermet, serait la seconde pièce jouée sur notre nouvelle Académie de musique.

— Mademoiselle Rosine Bloch est réengagée à l'Opéra pour deux ans.

— M. Achard fera sa rentrée l'hiver prochain dans Edgard, de *Lucie.*

Italiens. — L'association de M. Strakosch, directeur du Théâtre-Italien, avec l'impresario russe M. Merelli, se termine le 1er septembre.
Elle ne sera pas renouvelée.

— La Lucca serait engagée par M. Strakosch pour une série de représentations.

— Mademoiselle Heilbron et M. Benfratelli ont fait aujourd'hui leurs adieux au public parisien, dans *la Traviata.* La fermeture du théâtre est fixée au 5 mai.

Opéra-Comique. — Il est question à ce théâtre d'une prochaine reprise de *Lalla-Roukh* avec mademoiselle Dalti, MM. Lhérie et Melchissédec.

— Les *Noces de Figaro* vont reparaître sous peu à l'Opéra-Comique. Madame Carvalho prend le rôle de la comtesse et abandonne celui de Chérubin, qui servira de début à mademoiselle Breton. Mademoiselle Priola chantera le rôle de Suzanne. M. Melchissédec et M. Bouhy conservent leurs anciens emplois, du comte et de Figaro.

Châtelet. — M. Louis Herz succéderait à M. Hostein au Châtelet : il annonce son intention de donner le 1er septembre prochain un nouvel opéra de M. Massé, *Paul et Virginie*, dont on avait parlé autrefois pour Capoul et madame Patti.

— L'opéra (?) de M. Litolff, *la Belle au bois dormant*, a terminé sa courte carrière ; on reprend ce soir *les Pilules du Diable.*

Bouffes-Parisiens. — On prépare aux Bouffes-Parisiens la reprise de la *Princesse de Trébizonde,* avec madame Théo dans le rôle créé par madame Chaumont, et madame Peschard dans celui de mademoiselle Vanghell.

— *Mademoiselle Bagatelle,* opérette de MM. Ernest Blum et Hector Cré-

mieux, musique de M. J. Offenbach, a été lue aux artistes. Voici la distribution des rôles :

Bagatelle	Mmes	Judic.
Georges de Plantevigne		L. Grivot.
Pistache	M.	Ed. Georges.
Finette	Mlle	Suzanne.

Variétés. — Il y a déjà quelque temps, on avait annoncé que les *Prés-Saint-Gervais*, de M. Sardou, seraient repris au théâtre Déjazet, et que mademoiselle Déjazet y ferait sa dernière rentrée ; il n'en était rien, car l'auteur de *Rabagas* vient de transformer sa pièce en opérette. M. Lecocq doit en faire la musique. Cet ouvrage passera aux Variétés dans le courant du mois d'octobre.

Renaissance. — *Giroflé-Girofla*, le nouvel opéra-bouffe de M. Lecocq, sera joué à ce théâtre.

Concert des Champs-Élysées.—Ce soir, 1er mai, inauguration des Concerts Besselièvre. — On délivre des cartes d'abonnement pour la saison, au Concert même, derrière le Palais de l'Industrie.

Pour l'article *Varia :*
Le Secrétaire de la Rédaction,
O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

MOZART

ET

LE NOZZE DI FIGARO

PREMIÈRES REPRÉSENTATIONS A VIENNE ET A PARIS

L'Opéra-Comique vient de rejouer les *Noces de Figaro*. Le moment est opportun pour présenter au lecteur — sans empiéter sur le domaine de la critique musicale — un aperçu historique sur les premières représentations de cet ouvrage à Vienne, puis à Paris. Ce récit offrira un double intérêt, politique et musical. Il touche à la politique en ce que, l'opéra de Mozart ayant fait son apparition chez nous au plus fort de la tourmente révolutionnaire, son histoire se trouve confondue avec celle des humiliations, des persécutions que la Commune de Paris infligeait aux directeurs de l'Opéra, — avant qu'elle

les fît emprisonner. Il offre aussi un grand enseignement musical—nous le ferons ressortir en insistant sur les sots jugements portés alors sur cet ouvrage — et qui montrera combien nous sommes enclins, en France, à tout juger à la légère et à qualifier d'abord d'inventions baroques et barbares des créations musicales que l'histoire doit ranger parmi les œuvres de génie.

A présent que l'admiration, même irréfléchie, pour l'auteur de *Don Juan* et des *Noces de Figaro* est devenue un article de foi musicale pour la grande majorité des amateurs, il est curieux de se reporter au temps de l'apparition des ouvrages de Mozart en France et de voir quel triste accueil ils reçurent. Puisse cette histoire être un avertissement salutaire pour tous ceux qui ne craignent pas de se prononcer à la hâte sur les productions les plus complexes! A voir de quelle façon Mozart fut traité chez nous par des juges qui affectaient une compétence indiscutable, on se prend à rire des attaques désespérées auxquelles les plus grands musiciens de notre temps sont en butte. Aujourd'hui encore, ceux qui proclament le plus haut l'erreur de nos pères sont ceux-là mêmes qui se prononcent avec le plus d'assurance et ont le plus de prétention à l'infaillibilité. Ils rient des préjugés d'hier et des jugements que le temps a cassés, sans admettre que le temps puisse casser les leurs. Il est donc utile de remettre parfois sous les yeux du public les jugements absurdes qu'on porta jadis sur les chefs-d'œuvre auxquels la postérité a voué une admiration sans bornes. Nous l'avons fait naguère pour *Don Juan* (1), nous le ferons aujourd'hui pour *les Noces de Figaro*.

C'était en 1793, au début de la Terreur. Francœur et Cellerier étaient, depuis deux ans, administrateurs de l'Opéra, pour le compte de la Commune de Paris, qui allait bientôt les décréter d'arrestation. Ce n'était pas chose facile que de diriger alors l'Académie de musique. Le répertoire n'offrait plus grand attrait aux amateurs, et les ouvrages nouveaux subissaient des échecs répétés. Le *Louis IX en Egypte*, de Lemoine, la *Cora* de Méhul, la *Corisandre* de Langlé, l'*Œdipe à Thèbes* de Méreaux, n'avaient pu fournir une longue carrière.

Le public n'écoutait plus que d'une oreille distraite les chefs-d'œuvre de Piccinni, de Sacchini, de Salieri et de Gluck. Certains ouvrages même, tels que *Roland*, *Iphigénie en Aulide*, *Chimène*, *Œdipe à Colone*, étaient retranchés du répertoire « comme présentant des rois, et propres à blesser les oreilles et les yeux des républicains délicats qui fréquentent maintenant le spectacle. Il est temps, en effet, — ajoute l'*Almanach des*

(1) Voir le feuilleton musical du *Français* (16 septembre 1872).

Spectacles, que rédigeait alors Collot-d'Herbois, — d'oublier ces vieilles chimères de nos pères et de ne plus offrir sur nos théâtres que des modèles d'un patriotisme ardent et d'un amour brûlant pour la patrie, la liberté et l'égalité. »

Ce que le public voulait, c'étaient des à-propos révolutionnaires ou patriotiques. Le goût naissait de ces représentations républicaines, où l'on figurait sur la scène les cérémonies religieuses et civiques de la vie réelle. Déjà on lisait de plus en plus souvent sur les affiches de l'Opéra ces mots : *De par et pour le peuple*. C'était l'annonce officielle des spectacles offerts par le gouvernement au peuple souverain. Et ces représentations comportaient toujours quelque chant patriotique, quelque cantate révolutionnaire.

Le 2 octobre 1792, Gardel et Gossec avaient mis *la Marseillaise* en action sur la scène de l'Opéra. Une foule de femmes, de guerriers, d'enfants accourait à l'appel des trompettes. On se préparait au combat, on préludait à la victoire par des danses ; des groupes variés et pittoresques se formaient après chaque couplet de *la Marseillaise*. Le dernier : *Amour sacré de la patrie*, était chanté lentement, à demi-voix, par les femmes seules, comme une prière. Acteurs, spectateurs, tous étaient à genoux devant la Liberté représentée par mademoiselle Maillard. Tout à coup les clairons sonnaient, les tambours battaient, le canon grondait, et tous se levaient dans un enthousiasme voisin du délire en criant à tue-tête : *Aux armes, citoyens* ! Cela fait, chacun rentrait tranquillement se coucher.

Les auteurs avaient décoré cet intermède du nom d'*Offrande à la Liberté*. Le succès en fut tel que les directeurs commandèrent aussitôt à différents auteurs d'autres ouvrages du même genre. C'était d'une bonne politique : ils flattaient ainsi les goûts de la foule et sauvegardaient leurs propres intérêts.

Le 27 janvier 1793, l'Opéra représenta encore avec un plein succès *le Triomphe de la République, ou le Camp de Grand-Pré*. Cet opéra républicain était de la façon de M.-J. Chénier et de Gossec, qui, en auteurs connaissant bien leur public, n'avaient pas manqué d'y introduire le chant de la *Marseillaise*.

Quelques jours après, le 3 février, nouvel opéra patriotique, *la Patrie reconnaissante, ou l'Apothéose de Beaurepaire*. Celui-là fut sifflé (il fallait qu'il fût bien mauvais pour essuyer pareil échec dans un temps où les ouvrages de ce genre étaient accueillis avec tant d'enthousiasme), et les auteurs, Lebœuf et Candeille, en furent pour leurs frais de poésie et de musique apologétiques.

Cet échec ne prit pas Francœur au dépourvu. Depuis quelque temps, il préparait la représentation d'un ouvrage fort important d'un compositeur tout à fait inconnu en France, et qui venait de mourir à Vienne au mois de décembre 1791. C'étaient *le Nozze di Figaro*, de Mozart. Presque personne, en effet, n'avait gardé le souvenir de ce musicien qui, à l'âge de vingt-deux ans, était venu passer à Paris plusieurs mois de l'année 1778, et qui y avait fait exécuter, non sans succès, deux symphonies au Concert Spirituel (1).

Francœur, lui, n'avait pas oublié ce jeune homme à l'aspect modeste et timide, au regard doux et un peu fier. Il jugea qu'il serait intéressant pour les amateurs de notre pays de connaître au moins un des ouvrages qui avaient fondé en Allemagne la réputation de ce compositeur, et il choisit *les Noces de Figaro*, non sans doute qu'il le préférât aux autres, mais parce que le grand nom de Beaumarchais devait patronner celui de Mozart : la vogue de la comédie semblait devoir assurer la réussite de l'opéra.

La première représentation des *Nozze* avait eu lieu à Vienne le 28 avril 1786. C'était le troisième grand ouvrage dramatique de Mozart, qui avait déjà composé *Idoménée*, en 1781, et *l'Enlèvement au sérail*, en 1782. Mozart avait demandé lui-même à Lorenzo d'Aponte de lui écrire un *libretto* sur la comédie de Beaumarchais. « Causant un jour avec Mozart, dit d'Aponte dans ses Mémoires, il me demanda si je pourrais disposer pour la musique la comédie de Beaumarchais intitulée *le Mariage de Figaro*. La proposition fut de mon goût, et le succès fut soudain et universel. »

Mais l'empereur Joseph II, tout prince philosophe et réformateur qu'il était, avait défendu qu'on représentât sur aucun théâtre de Vienne cette *Folle Journée* qui avait eu un si grand retentissement à Paris. Heureusement pour Mozart, contre lequel existait à Vienne une cabale redoutable que dirigeait Salieri, l'auteur des *Danaïdes*, il n'y avait rien à mettre à l'étude au théâtre de l'Opéra-Italien. D'Aponte, après avoir terminé la pièce qu'il communiquait au fur et à mesure à son collaborateur, alla trouver l'empereur et lui proposa l'œuvre nouvelle. « Comment ! s'écria Joseph, mais il n'a jamais écrit qu'un drame vocal, et qui n'est pas une chose bien saillante ! » C'est de *l'Enlèvement au sérail* que l'empereur voulait parler. D'Aponte eut le courage de défendre Mozart contre les préjugés du souverain, qui n'aimait que les opéras de l'école italienne, et il gagna la partie.

(1) Voir notre étude : *Mozart à Paris*, dans *le Correspondant* (25 septembre 1873)

L'empereur assista à une répétition des *Nozze di Figaro*; il en sortit émerveillé, et décida que l'ouvrage serait représenté. En dépit de l'opposition du parti saliériste et des chanteurs italiens, qui dénigraient une musique dans laquelle ils ne savaient pas briller, le public viennois, composé en grande partie d'artistes et d'amateurs d'élite, fit un accueil favorable au nouvel ouvrage. Voici ce que dit d'Aponte dans ses Mémoires : « Enfin le jour de la représentation de l'opéra de Mozart arriva; elle eut lieu à la grande confusion des *maestri :* cet opéra eut un succès d'enthousiasme. » De son côté, Léopold Mozart mande à sa fille en ces termes la réussite du nouvel ouvrage de son cher Wolfgang : « A la seconde représentation, on a répété cinq morceaux : on en a redemandé sept à la troisième : un petit duo a été redemandé trois fois. »

Revenons à Paris. Francœur avait fait traduire l'opéra de Mozart par un nommé Notaris, et avait distribué les rôles à ses meilleurs chanteurs. Quand tout fut prêt, il envoya aux journaux un avis annonçant pour le mercredi 20 mars « la première représentation de *Figaro*, opéra en cinq actes, du citoyen Mozart, en attendant *le Siége de Thionville.* »

La représentation eut lieu au jour dit : tous les spectateurs en sortirent harassés de fatigue et la tête brisée. Pour leur faire mieux goûter la musique de Mozart, Francœur avait imaginé de faire débiter toute la comédie de Beaumarchais par ses chanteurs, qui ne savaient aucunement parler en scène. Toute la musique de Mozart réunie aux cinq grands actes de Beaumarchais, jugez de la longueur d'un tel spectacle (1) !

Voici la triple distribution des rôles à Vienne en 1786 ; puis à Paris, à l'Opéra, en 1793, et aux Italiens, en 1807 :

Le comte		Mandini		Adrien		Bianchi
Figaro		Benucci		Laïs		Barilli
Bartholo		O'Kelly		Chardini		Tarulli
Basile		Russani		Renaldy		Zardi
Antonio		. . . . .		Leroux		Carmanini
Don Curzio		. . . . .		. . . . .		Lupi
La comtesse	Mmes	Storace	Mmes	Ponteuil	Mmes	Barilli
Suzanne		Laschi		Gavaudan		Crespi-Bianchi
Chérubin		Mandini		Henri		Capra
Marceline		Russani		Mulot		Sevesti
Barberine		Gottlieb		. . . . .		R***

1) En rapportant, dans son bel ouvrage : *Beaumarchais et son temps,* une lettre de Grétry où le célèbre compositeur propose à Beaumarchais de transformer *la Mère coupable* en opéra-comique, lui assurant « qu'on parlera un jour, s'il consent, de la colère d'Almaviva autant qu'on a parlé de la colère d'Achille, » M. de Loménie

Il n'y a guère de journaux où nous puissions trouver l'opinion des contemporains sur l'œuvre de Mozart : en ce temps-là, les feuilles publiques n'étaient pleines que de bulletins de batailles ou de listes de prisonniers et de victimes.

Voici pourtant ce que dit *le Moniteur universel* :

L'administration de l'Opéra vient de faire un double essai : celui de faire jouer par ses acteurs un opéra-comique en dialogue parlé, et celui d'une pièce faite sur musique parodiée. C'est *le Mariage de Figaro*, traduit d'abord à Vienne en italien, mis alors en musique par *Mozzart (sic)*, compositeur célèbre pour la symphonie, et que la scène compte déjà au nombre des maîtres les plus distingués parmi les Allemands, et traduit depuis en français pour la partie musicale qu'on a jointe au drame connu. La musique a paru belle, riche d'harmonie et travaillée avec beaucoup d'art. La mélodie est très agréable sans être pourtant piquante. Il y a plusieurs morceaux d'ensemble d'une grande beauté; mais certains airs n'ont pas eu tout l'effet dont ils seraient susceptibles s'ils étaient exécutés dans leur véritable mouvement. Ceux qui connaissent la partition assurent qu'ils ont presque tous été fort ralentis.

L'exécution des acteurs est telle qu'on devait l'attendre de leurs talents en accordant une juste indulgence au peu d'habitude qu'ils ont en ce genre. Madame Ponteuil, qui est plus exercée, a montré dans le rôle de la comtesse beaucoup d'intelligence et d'habileté. Mademoiselle Gavaudan a senti le véritable caractère de celui de Suzanne, qu'elle a fort bien rendu. Laïs n'a pas paru saisir d'une manière aussi juste celui du rôle de Figaro, qui est la légèreté, la gaieté, la prestesse. Adrien, dans le rôle du comte, n'a besoin que de s'animer un peu plus. Tous les autres rôles accessoires méritent des éloges. En somme, cet ouvrage, d'une excessive longueur, avec beaucoup de retranchements, peut espérer du succès. Celui de la première représentation a été aussi complet que l'attention fatiguée des spectateurs a pu le permettre.

Le Journal de Paris reproduit les mêmes critiques sur la longueur de la pièce, qui ennuyait le public à ce point que, vers la fin, les plus beaux morceaux ne produisaient plus d'effet, et conclut en ces termes : « Cette représentation a prouvé cependant que le genre d'opéra-comique peut être introduit sur ce théâtre avec de grands avantages, et qu'il s'y trouve

ajoute : « Cette idée de Grétry n'eut pas de suite ; mais deux ans après, sous la République, on jouait *le Mariage de Figaro*, transformé en opéra-comique et assez malheureusement versifié par Beaumarchais. J'ignore quel était l'auteur de la musique. » — M. de Loménie fait erreur : Beaumarchais n'était pour rien dans cette adaptation, et la musique était de Mozart.

parmi les acteurs une réunion de talents plus que suffisante pour y jouer avec succès les meilleures comédies. La musique est une œuvre posthume de *Mozzard* (*sic*), célèbre compositeur dans la partie instrumentale. Cet ouvrage a des beautés qui font regretter la perte de l'auteur. » De ces éloges-là, on sait ce que vaut l'aune.

De tous ces critiques anonymes, celui du *Journal général de France* est le seul qui paraisse savoir ce qu'était Mozart et qui ait rendu hommage à son génie.

Un nouveau genre vient de s'introduire à ce théâtre (l'Opéra), c'est celui des comédies parlées, sans récitatif. Nous n'examinerons pas si cette innovation peut paraître singulière dans un spectacle où tout avait été chanté jusqu'à présent; si elle le met, ou non, en rivalité avec d'autres spectacles plus habitués que lui à l'opéra-comique; si elle n'établit pas des objets de comparaison; si, par la suite, elle ne l'expose pas à un démembrement, à une révolution totale dans le genre qui lui était propre. Si elle rapporte de l'argent à la direction, tout raisonnement là-dessus deviendra superflu. Quoi qu'il en soit, les artistes les plus distingués du Grand-Opéra ont joué hier l'opéra-comique, et s'en sont acquittés avec beaucoup d'intelligence; mais peut-être n'eussent-ils pas dû choisir pour un début dans ce genre *le Mariage de Figaro*, ouvrage que tout le monde sait par cœur, et qu'on a vu jouer déjà avec une supériorité décourageante. Cette comédie est ornée de la superbe musique de *Mozart*, artiste distingué, mort depuis un an, à Vienne, au service de l'empereur : cette musique porte le cachet des plus grands maîtres : deux finales, surtout celui du second acte, sont des chefs-d'œuvre : le génie, la vigueur et l'élégance s'y font remarquer, et nous engageons les amateurs de la belle musique à aller entendre souvent celle-ci, qui doit leur plaire particulièrement. Cette pièce est mise avec soin, mais elle est trop longue, et, quoiqu'on ait supprimé le plaidoyer du troisième acte, il reste encore beaucoup de coupures à faire dans le dialogue, ce qui resserrerait davantage l'intérêt; car les comédies intriguées perdent toujours du côté de l'action quand elles sont mises en musique... Au reste, cet essai prouve que ce spectacle pourra jouer agréablement le genre de l'opéra-comique, si les auteurs travaillent pour lui; mais nous lui conseillons d'éviter les objets de comparaison en n'établissant pas des pièces trop connues, comme *le Mariage de Figaro*, qui ne peut avoir là de mérite plus grand que partout ailleurs, qu'en nous offrant une musique riche, savante, et qui est un véritable présent à faire aux connaisseurs.

Au lendemain de la première représentation, un spectateur, inspiré moins par la musique de Mozart que par le talent d'une actrice, adressa les vers suivants à madame Ponteuil, dont Beaumarchais reconnaissait lui-même la supériorité :

Malgré d'invincibles obstacles
Dont maint talent sublime était épouvanté,
Au plus pompeux de nos spectacles
Thalie, avec succès, hier a débuté.
Je n'en suis pas surpris : ta voix et ta beauté
Y doivent, en tout temps, opérer des miracles.

Voici, en dernier, le jugement le plus précieux, celui de Beaumarchais. Il se trouve formulé dans une longue lettre que M. de Loménie a simplement publiée dans les pièces annexes de son ouvrage, sans déterminer à quels faits elle se rapporte : ce curieux document trouve ici sa place naturelle. L'irascible auteur se montre médiocrement satisfait de la parure musicale ajustée à sa comédie ; il trouve à reprendre dans toutes les parties de la représentation, dans la mise en scène, dans les danses, dans le jeu des acteurs, et jusque dans le plan musical de Mozart, qu'il juge en homme qui se sait « un peu musicien », comme il dit avec une fausse modestie dans son avertissement de *Tarare*. Il esquisse aussi dans cette lettre ses idées favorites sur l'opéra, sur la fusion intime du chant, de la poésie et de la danse, et traite les nobles chanteurs de l'Académie de musique avec beaucoup de ménagements dans la critique et force réticences dans l'éloge, qui donnent à cette pièce un plaisant cachet de louange ironique.

Aux acteurs de l'Opéra, assemblés.

Ce 3 avril 1793.

Mes frères et sœurs, ou plutôt, c'est mieux dit, mes sœurs et frères, — honneur au beau sexe.

C'est un très bon projet que le mélange de deux genres, pour accumuler les recettes : celui du grand opéra et celui de l'opéra parlé et chanté.

Avec les superbes accessoires de votre spectacle, aucun autre ne pourra soutenir votre concurrence.

Mais c'est un nouveau genre de talent que vous devez perfectionner en vous. L'habitude du chant continuel nuit au débit de la comédie, et la longueur en tue l'effet, surtout dans la comédie gaie.

L'unique désir d'être utile à votre spectacle m'a fait vaincre la répugnance que j'ai de m'occuper d'autre chose que d'étriller tous les chiens qui m'aboient. J'ai été voir à muche-pot la deuxième représentation du *Mariage*. Et voici mes observations. Il faut à votre théâtre plus de mouvement et de variété. Jetant par la fenêtre l'amour-propre d'auteur, j'ai réuni le troisième avec le quatrième acte. Il y aura moins de comédie et le chant sera rapproché, la pièce deviendra plus courte ; et un beau ballet pour la noce terminera *le Mariage*. Le génie de la pièce indique assez de quelle dégaîne ce ballet doit trotter. Ce sont moins des danses françaises que le genre vif et grenadin des Maures,

dont les Espagnols ont conservé les goûts, une noce de Gamache à peu près. Vous privez votre spectacle d'un de ses plus grands attraits, si vous faites scission entre le chant, la parole et la danse; ne négligez pas cet avis.

J'ai trouvé vos autres actes vides. Comme tous les actes commencent par des paroles, il n'y a rien de si glacé que d'entrer sur la scène pour parler pendant que le public s'ennuie. Il faut de grands et beaux morceaux d'orchestre pour remplir ces longs intervalles et mettre de la variété ; cette remarque est essentielle.

Je désirerais entre le premier et le deuxième acte la répétition désordonnée d'un ballet vif quelconque, et qui ressemblerait aux répétitions du foyer. Des mutineries d'actrices, la colère du maître de ballet, les rires de quelques jeunes danseurs, des morceaux entamés, point finis, et une impatience générale qui amenât une espèce de farandole, etc , etc. Cette façon de traiter un ballet appartiendrait à cette folle journée, et aurait l'air de préparer la fête que Figaro a imaginée.

Si vous ne faites pas un effort pour réchauffer cette pièce, il vaudrait mieux l'abandonner.

Être piquant ou nul, c'est là votre devise.

Quant aux scènes parlées, je demande à Bartholo, qui a bien la prestance et le jeu de son rôle, de s'appesantir moins sur le débit, de fouetter davantage sa première scène avec Marceline, avec la brusquerie d'un vieillard toujours en colère.

Je demande à ma Spinette (1), qui joue Suzanne très gaiement, de contraster avec l'humeur de Marceline, dans la scène de leur débat au premier acte, par une ironie légère et fine. Une des grâces de cette scène est que l'une rit pendant que l'autre se fâche. Laissons l'aigreur à la vieillesse, puisque c'est l'âge des regrets.

J'ai trouvé le petit page un peu déguingandé; c'est ou naïf, ou polisson qu'il doit être, cela est très aisé à réparer.

Le comte Almaviva jouera fort bien la comédie; je le prie seulement de distinguer la noblesse du caractère qu'il représente, de l'*échassure* qui gourme un peu l'acteur, et son débit y gagnera de la vivacité ; car, ce qu'on désire le plus, c'est que la pièce marche. Du reste son rôle est fort bien.

Il n'y a dans celui de Figaro que quelques changements de position à faire à la scène, qui lui donneront plus de finesse; c'est l'affaire d'un instant à la répétition. Je le prie de réfléchir, en homme d'esprit qu'il est, qu'un degré même léger de charge peut faire une farce de cette pièce, car Figaro est un mauvais sujet, mais fin, rusé, éduqué et non pas farceur. Du reste, rien à dire sur la vivacité du débit.

Je prie Basile de débiter et non d'appuyer sur toutes ses syllabes comme

(1) Mademoiselle Gavaudan cadette, qui jouait Suzanne, avait créé le rôle de Spinette dans *Tarare*. D'où l'expression de Beaumarchais : « *Ma Spinette*. »

s'il chantait des vers. Il fait beaucoup languir cette scène du petit page dans le fauteuil; la comédie ne marche pas ainsi. Oubliez le théâtre : la scène se passe dans une chambre.

Si vous adoptez ces idées, la pièce reprendra vigueur, et vous encouragerez par là quelques hommes de mérite à travailler pour vous. Je ferais alors l'impossible pour aller à huis clos vous entendre répéter tous, avec le vif désir de contribuer, si je le puis, à multiplier les succès du premier théâtre du monde.

BEAUMARCHAIS.

Je n'ai rien dit de la comtesse, qui a la décence de son rôle; on désirerait quelquefois un jeu un peu plus animé.

Les artistes de l'Opéra eurent sans doute assez de sens pour distinguer la vérité sous ces compliments affectés et assez de goût pour mettre les avis de l'auteur à profit; mais le coup était porté. Un ouvrage qui avait paru si ennuyeux ne pouvait rester longtemps sur l'affiche. La seconde représentation eut lieu le vendredi 22 mars, puis il fut joué trois fois dans le mois d'avril : le lundi 15, le vendredi 19 et le mercredi 24. En tout cinq représentations. La première recette avait été de 5,035 liv. 13 sols; la seconde fut de 2,175 liv. 4 sols; la troisième descendit à 620 liv. 16 sols; la quatrième remonta à 1,109 liv. 8 sols; et la cinquième retomba au chiffre dérisoire de 448 liv. 8 sols. Ce fut l'arrêt de mort pour l'opéra (1).

Peu importait, du reste. Le public se souciait fort peu de voir continuer ou non les représentations de *Figaro*, pourvu qu'il pût applaudir le nouvel ouvrage de Saulnier et Duthil, musiqué par Louis Jadin, *le Siége de Thionville*. Nous savions d'avance que l'opéra de Mozart n'avait été donné qu'en attendant un ouvrage plus considérable. C'était *le Siége de Thionville*, qui fut représenté, avec succès, le 2 juin 1793.

Quelques jours après, Francœur et Cellerier s'étant refusés à faire représenter *gratis* ce bel ouvrage, la Commune de Paris rendit, le 19 juin, un arrêté ainsi conçu :

Considérant que depuis longtemps l'aristocratie s'est réfugiée chez les administrateurs des différentes spectacles;

Considérant que ces messieurs corrompent l'esprit par les pièces qu'ils représentent;

Considérant qu'ils influent d'une manière funeste sur la Révolution;

Arrête que *le Siége de Thionville* sera représenté gratis et uniquement

(1) Registres des Archives de l'Opéra.

pour l'amusement des sans-culottes, qui, jusqu'à ce moment, ont été les vrais défenseurs de la liberté et les soutiens de la démocratie (1).

Les administrateurs n'avaient qu'à obéir. Quelque temps après, comme l'Opéra allait se trouver forcé de suspendre ses représentations par suite du manque d'argent, les artistes présentèrent à la municipalité un plan d'organisation pour gouverner eux-mêmes le théâtre et en faire expulser Cellerier et Francœur. La Commune de Paris adopta ce projet sur un réquisitoire de son procureur général Hébert, et rendit, dans sa séance du 17 septembre, un arrêté où il était dit :

Le Conseil général, après avoir entendu une députation des artistes de l'Opéra, informé que les administrateurs de ce spectacle ont violé toutes les clauses du traité qu'ils avaient fait avec la municipalité; qu'ils se sont emparés clandestinement des recettes sans payer les employés et les fournisseurs; qu'ils ont laissé les magasins dans un dénuement absolu; qu'ils ont employé les plus perfides manœuvres pour trafiquer arbitrairement des grands talents qui le composent.....

Arrête, comme mesure de sûreté générale, que Cellerier et Francœur, administrateurs de l'Opéra, seront arrêtés comme hommes suspects, que les scellés seront mis sur leurs papiers, et sur ceux du Comité de l'administration actuelle de l'Opéra (2).

Francœur fut enfermé à la Force, d'où il ne sortit qu'au bout d'un an, après le 9 thermidor. Cellerier fut assez heureux pour échapper à toutes les poursuites.

La Commune de Paris fit donc diriger le théâtre par un comité composé de deux délégués et d'artistes du théâtre, tous gens faisant montre des opinions les plus révolutionnaires. C'étaient les citoyens Bralle, inspecteur général; Watterville, secrétaire général; Pierre Gardel, maître des ballets; de la Suze, maître de chant; Rey, maître de l'orchestre; Rochefort, second maître de l'orchestre; Guichard, second maître de chant, et Berthélemi, compositeur de costumes.

Depuis lors, plus jamais ne fut question, à l'Opéra, des *Noces de Figaro*.

Sur la fin de 1802, une troupe allemande qui vint donner des représentations au théâtre de la Cité, décoré du nom de Théâtre-Mozart, y joua *les Noces* en allemand (3). Les *prime-donne* de la troupe étaient

(1) *Moniteur univ.*, 1793, 1er semestre, n° 172.

(2) *Moniteur univ.*, 1793, 2e trimestre, n° 280.

(3) Castil-Blaze, Scudo et d'autres encore affirment le fait : nous devons dire que nous n'en avons trouvé aucune trace dans les feuilles du temps.

madame Ludgers et la belle-sœur de Mozart, Aloïse de Weber, madame Lange.

En 1807 enfin, la troupe d'opéra italien qui donnait des représentations au théâtre de l'Impératrice, rue de Louvois, y joua, le 23 décembre, *le Nozze di Figaro*. Bianchi représentait le comte; Barilli, Figaro; Tarulli, Bartholo; et Carmanini, Antonio. Madame Barilli tenait le rôle de la comtesse, et madame Bianchi celui de Suzanne. Une demoiselle Capra, demeurée bien obscure, jouait Chérubin : il est vrai que ce rôle était réduit à rien. C'était Suzanne qui chantait l'air : « *Non so più cosa son* », et la comtesse disait elle-même celui où le jeune page exprime son embarras et son désir, son ivresse et sa timidité aux pieds de sa marraine.

Cette fois, l'ouvrage de Mozart obtint un vif succès. Les amateurs avaient eu le temps de s'initier aux exquises beautés de l'œuvre du maître, et ils applaudirent avec enthousiasme. La critique dut suivre ce mouvement. Par malheur, la plupart de ceux qui se mêlaient alors de juger la musique n'y entendaient pas grand'chose : ils pensèrent s'en tirer par des phrases. Suard, qui écrivait au *Moniteur*, fit à ce propos un article qui montre à merveille combien le public court risque de traiter tout d'abord d'incompréhensibles des ouvrages qu'il donnera plus tard comme des chefs-d'œuvre inimitables.

Suard attribue d'abord, avec raison, l'échec des *Nozze* sur la scène de l'Opéra à ce que les auditeurs n'étaient point familiarisés avec cette musique, qui ressemblait alors, pour nous, à l'écrit d'un poëte étranger trop difficile à comprendre.

Depuis, continue-t-il, les œuvres de Mozart se sont répandues; ses productions instrumentales ont assiégé tous les pupitres : à force de les déchiffrer, on est parvenu à saisir ses idées, à les lier, à ponctuer, s'il est possible de le dire, ses phrases brillantes et neuves, ses transitions imprévues, ses tours hardis, pour lesquels il faut une intelligence sûre, des yeux et des doigts très exercés. *Les Mystères d'Isis*, *Don Juan*, quoique établis sur notre scène lyrique de manière à ne pas complétement satisfaire ceux qui les ont entendus en Allemagne, ont achevé de dissiper les doutes, de débrouiller le texte, de rendre les interprétations faciles, de faire trouver fort clair ce qui paraissait fort obscur, heureux et neuf ce qui semblait bizarre, mélodieux même ce qu'on prenait pour une combinaison pénible de moyens harmoniques. C'est dans ces dispositions nouvelles des artistes et des amateurs que *les Nozze* sont entendues aujourd'hui, et elles en ont moins besoin que tout autre ouvrage de son auteur : dans cette composition charmante, Mozart a

eu l'esprit de sentir que, travaillant sur un ouvrage où l'esprit a été porté jusqu'à un si étrange abus, il devait tout donner à la scène, à la situation, au dialogue, et jusqu'à la saillie échappée à l'auteur français ; qu'un ouvrage si original ne devait pas être écrit comme un autre ; qu'il devait y avoir de la part du musicien quelque chose de la fougue d'imagination, de la liberté et, si l'on veut, de la licence du père de Figaro. Grétry n'eût pas mieux raisonné, n'eût pas mieux entendu son auteur. Aussi Mozart est-il pour beaucoup de personnes, en faisant acception de la différence des moyens et de l'école où ils ont été formés tous deux, le Grétry de l'Allemagne.

Est-il rien de plus singulier que cette assimilation de Grétry et de Mozart? Et ce n'est là qu'une faible partie du long article de Suard : ceux de nos lecteurs qui seraient curieux de le connaître en entier n'auront qu'à se reporter au *Moniteur* du 28 décembre 1807. Combien doit-on préférer à cet enthousiasme forcé, et qui sonne faux, l'admiration sincère et plus réservée des véritables amateurs ! Elle ne fit pas défaut à Mozart.

Cette représentation des *Nozze* à l'Opéra-Italien établit définitivement chez nous la réputation du grand musicien. Durant plus de cinquante ans, l'œuvre admirée ne quitta pas le répertoire des Italiens, et les plus grands artistes y parurent à tour de rôle : Garcia, Pellegrini, Levasseur, Lablache, Tamburini; mesdames Mainvielle-Fodor, Morandi, Catalani, Bertinotti, Naldi, Cinti, Malibran, Persiani, Grisi.

La dernière reprise eut lieu en mars 1861. Badiali jouait le comte ; Angelini, Figaro ; Zucchini, Bartholo ; madame Penco, Suzanne ; mademoiselle Battu, la comtesse; et madame Dalmondi, Chérubin. Depuis lors (treize ans déjà passés!...), l'Opéra-Italien n'a jamais rejoué les *Nozze*. Ce silence persistant est de la part du théâtre un aveu d'impuissance. Du reste, mieux vaut ne pas les jouer que les jouer mal. Mozart est de tous les maîtres celui dont les œuvres, en raison même de leur perfection, supportent le moins une exécution imparfaite, et c'est encore l'honorer que se reconnaître indigne de devenir son interprète.

Cependant, le Théâtre-Lyrique avait su profiter de l'oubli où les Italiens paraissaient tenir les *Nozze*, et M. Carvalho inaugura par une brillante reprise (18 mai 1858) cette longue série de restitutions de chefs-d'œuvre qui ont fait la gloire de son théâtre. C'était bien à lui, mais combien eût-il été plus méritoire de nous rendre l'opéra même de Mozart, sans y faire des changements et des retranchements maladroits !

On coupa d'abord l'air de Bartholo, puis le trio : « *Suzanne, que l'on sorte!* » puis encore l'air du comte, puis enfin les ariettes de Marceline et de Basile, au cinquième acte. Ces deux morceaux, il est vrai, sont moins regrettables, l'auteur les ayant mis là uniquement pour ne pas

faire de jaloux et pour donner à ces artistes occasion de chanter un solo comme leurs camarades. Est-ce tout ? Que non pas. Madame Carvalho, qui voulait jouer Chérubin, ne jugea pas le rôle assez important et décida de chanter avec la comtesse le délicieux duetto : « *Sull'aria* » que d'Aponte et Mozart avaient écrit pour la comtesse et Suzanne, selon le plan de Beaumarchais. Cette simple substitution faussait le caractère du morceau, qui prenait une nuance plus vive de sensibilité. De gracieuse et simple causerie, ce *duetto* se transformait ainsi en tendre madrigal.

Aujourd'hui qu'elle se décide à troquer le pourpoint de Chérubin contre la riche toilette de la comtesse, madame Carvalho chante ce morceau de droit. Il semblait dès lors qu'on dût restituer l'autre partie à Suzanne ; mais Chérubin donne encore la réplique à sa marraine. C'est ainsi que le caprice d'une chanteuse se transforme en tradition et finit par prévaloir même contre Mozart et Beaumarchais.

On se rappelle le succès d'enthousiasme qu'obtinrent *les Noces* au boulevard du Temple. Une bonne part de ce triomphe revient au brillant trio de cantatrices : mesdames Vandenheuvel-Duprez, Ugalde, Carvalho, que le directeur avait su réunir pour représenter la comtesse, Suzanne, Chérubin ; et aussi à deux bons acteurs, morts avant l'âge, Balanqué et Meillet, qui tenaient bien les rôles du comte et de Figaro.

Ces représentations d'opéras revus et corrigés offrent un danger d'autant plus grand qu'elles ont plus de succès. Le public s'habitue à voir l'ouvrage sous cette forme empruntée, et, quand ensuite l'œuvre originale lui est soumise, il ne s'y reconnaît plus. Ajoutez à cela qu'il se trouve toujours un éditeur qui, pour battre monnaie, s'empresse de publier une édition *conforme aux représentations* de tel théâtre, ce qui aide à perpétuer ces fantaisies d'un jour. C'est ainsi que l'édition des *Noces* dite du Théâtre-Lyrique, avec ses coupures, ses changements et ses ornements superflus, fait encore loi pour bien des gens. L'Opéra-Comique même, lorsqu'il voulut jouer *les Noces*, crut devoir adopter la version à la mode. Quand donc nous sera-t-il donné d'entendre l'œuvre de Mozart telle qu'il l'a composée, sans retranchements ni additions de fantaisie ?

Cet opéra est le seul ouvrage, — entendez bien : le *seul*, — qui ait encore été donné successivement sur nos quatre grands théâtres lyriques. L'histoire des *Noces de Figaro* à Paris peut se résumer dans ces quatre dates : Opéra, 1793 ; Italiens, 1807 ; Théâtre-Lyrique, 1858 ; Opéra-Comique, 1872.

ADOLPHE JULLIEN.

LA COLLECTION PHILIDOR

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE PARIS

Les *Philidor*, dont le véritable nom était *Danican*, figurent au nombre de dix dans la *Biographie des Musiciens* de F. Fétis. Le troisième en date, *André*, est l'auteur de la collection en question ; il s'intitule lui-même : *Philidor l'aisné, ordinaire de la musique du Roy, et l'un des deux gardiens des livres de la Bibliothèque de musique de Sa Majesté.* Le plus célèbre des Philidor est le fameux joueur d'échecs, François-André, auteur de vingt-deux opéras.

L'abbé Roze, troisième bibliothécaire du Conservatoire à partir de sa fondation, a laissé un Catalogue sur la collection Philidor. Ce catalogue donne des détails sur les 59 volumes dont se composait alors cette collection, diminuée de moitié depuis. Il y manque les volumes 4 *bis*, 17, 19, 22, 23, 25, 26, 27, 30, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 55 et 56. M. Fétis, bibliothécaire de 1827 à 1831, constate déjà les volumes détruits, sans les nommer tous (voyez le 2e volume de *la Revue musicale*, pages 9 à 13, année 1827). Ce malheur irréparable est attribué à un vandale de relieur, auquel on donnait accès trop facilement à la Bibliothèque. M. Fétis, dans l'article cité, mentionne le 41e volume renfermant l'*Orphée de Rossi* comme existant ; cependant ce volume ne s'est pas retrouvé depuis.

Nous allons passer en revue le contenu des volumes présents et des absents ; quant à ces derniers, ce sera d'après le catalogue écrit de la main de l'abbé Roze, document qui a été recouvré.

Le 1er volume débute par *la Bataille de Jannequin ;* puis viennent des

Courantes, des *Passepieds*, des *Branles*, des *Gaillardes*, des *Pavanes* (1); différents morceaux joués dans les *Concerts de Louis XIII*, par les 24 violons et les 12 grands hautbois. — *Un Ballet à cheval* pour le mariage de Louis XIII, joué par les grands hautbois. Les auteurs nommés sont Saint-Amant, Robert, Verdié, Constantin, Grignès, Mazuel, Couperin, Lavallez, Orlando de Lassus, de La Pierre, Lepage, Lazarin, Verpré.

2e VOLUME. — Airs faits sous le règne de Henri III. — Ballets dansés sous le règne de Henri IV et sous celui de Louis XIII (1575 à 1620).

3e VOLUME. — 14 ballets sans nom d'auteur, faits depuis l'année 1625 à 1647, sous Louis XIII. Le dernier a pour titre : *Ballet du décri des monnoyes, dansé à Paris.*

4e VOLUME. — Ballets : *Les Fêtes de Bacchus*, 1651. — *Le Dérèglement des Passions*, 1652. — *Les Noces de Pélée et Thétis*, 1654. — *Le 4e volume bis*, qui manque, contenait en plus le texte du ballet de *Pélée et Thétis.*

5e VOLUME. — *Le Ballet royal de la Nuit*, divisé en 4 parties ou 4 veilles, dansé par Sa Majesté en 1653.

6e VOLUME. — *Le Ballet du Temps*, dansé en 1654. — *Le Ballet de la Revente des habits*. — Un fragment du ballet de *Xerxès*, de Cavalli. — *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes*, ballet dansé en 1666.

7e VOLUME. — *Le Ballet des Plaisirs*, dansé par Sa Majesté en 1655.

8e VOLUME. — *Le Ballet royal d'Alcidiane*, dansé par Sa Majesté en 1658.

9e VOLUME. — *Le Ballet royal de la Raillerie*, dansé par Sa Majesté en 1659.

10e VOLUME. — *Le Ballet royal de l'Impatience*, dansé par Sa Majesté en 1661.

11e VOLUME. — *Les Noces du village, ballet ridicule*, mêlé de chant, dansé par Sa Majesté en 1663. Les 9e, 10e et 12e entrées sont laissées en blanc, ce qui fait penser que Philidor ne possédait pas ces airs, ou n'a pas pu les retrouver.

12e VOLUME. — *Ballet royal des amours déguisés*, dansé par Sa Majesté en 1664.

13e VOLUME. — *Le Mariage forcé*, comédie-ballet en 3 actes, 1664. (Texte et musique.)

(1) Nous remarquerons que *la Pavane* et *la Romanesca*, cités particulièrement par M. E. Gautier dans *le Musicien en vacances*, au chapitre *Collection Philidor*, ne se trouvent pas dans cette collection, en tant du moins qu'il s'agit de *la Pavane*, la seule connue et reproduite, d'après *l'Orchésographie*, par le prince de la Moskowa, dans sa collection de *Musique classique.*

BALLET ROYAL DE LA NUIT

dansé par S. M. LOUIS XIV le 23 Février 1653.

S'adressant au roi représentant une (sic) des Jeux qui sont à la suite de Vénus.

VÉNUS.

Jeu_ne Lou _ is, Jeu _ ne Lou_is, le plus

PIANO

grand des mo _ _ nar _ _ ques, Dans_____ quel _ que

temps vous por _ te _ rez des mar _ _

-ques De ce dieu dont ja - mais on n'é -

-vi - - - - te les coups. Il faut cé -

-der à sa puis - san - - - ce, Et que vous

fas - siez con - nais - san - ce, Mon fils et vous.

14e VOLUME. — *La Naissance de Vénus*, ballet royal dansé par Sa Majesté en 1665.

15e VOLUME. — *Le Ballet royal de l'Amour malade*, dansé par Sa Majesté en 1667.

16e VOLUME. — *Le Ballet royal de Flore*, dansé par Sa Majesté en 1669.

17e VOLUME. — Ce volume qui n'existe plus, renfermait un Recueil de *Branles* faits sous Louis XIII et Louis XIV par Richamore, Belleville, Constantin, Lazarin, Branchu, Prévost (maître à danser du Roi), de Laharpe, Robichon, Dumanoir et Boulard.

18e VOLUME. — Musique des ballets qu'on dansait au Collége des Jésuites; la musique est de Beauchamp, Desmatins et Colasse.

19e VOLUME. — Détruit. Ce numéro renfermait en 2 volumes, des airs de ballet pour violon et basse, anciens vaudevilles.

20e VOLUME. — *Ballet de Villeneuve Saint-Georges*, mêlé de chant et de danse.

21e VOLUME. — Ballets du *Temps*, de *la Raillerie, la Revente des habits*, *Xerxès*. Le ballet de *Xerxès* est plus complet dans ce volume que dans le 6e, mais ni l'un ni l'autre ne renferment les airs chantés.

21e VOLUME *bis*. — Ne renferme pas de musique, mais il contient le texte et les paroles chantées des ballets de *la Nuit*, des *Proverbes*, de *la Mascarade des cinq Villageoises et des cinq Amants de la cour*, du *Temps*, de la suite de *l'Épousée de Massy*, de *la Revente des habits*, du grand ballet des *Bienvenus*, 1653, 1654, 1655. Ce volume donne des indications sur les personnages.

22e VOLUME. — Détruit. Il renfermait les ballets de *l'Impatience*, des *Saisons*, d'*Hercule amoureux*, des *Noces de villages*, et des *Sept Planètes*.

23e VOLUME. — Détruit. Il renfermait le ballet de *la Princesse d'Elide, le Mariage forcé, la Naissance de Vénus*.

24e VOLUME. — Ce volume a été lacéré; il ne renferme plus que *le Ballet des Muses*, de Lulli. Il contenait de plus auparavant les ballets des *Gardes*, de Créqui ; *la Mascarade de Versailles*, *la Fête de Versailles*, et une *Mascarade à la louange de Louis XIV*.

25e VOLUME. — Détruit. Il renfermait des Contredanses et des Menuets en partition, composés par MM. Philidor père, Philidor aîné, Philidor cadet, Anne Philidor, Fanchon Philidor, François Philidor. On y trouvait en outre des compositions de Charpentier, La Püs, Pécourt, Converset, Guillegaut, Le Peintre, Talon, le comte de Marsan, Marchand l'aîné, Desjardins, Lully (à ce nom se trouvait une note disant que les

airs de Lully étaient difficiles à danser), de La Chaussée, Desmarets, Toulomp ou la maréchale d'Estrées, Campra, le marquis de Nangis, Bomestre, Lalouette, Cler, Faure, Fouvoix, de la Châtaigneraye, Huguenet, Bonard, madame la maréchale de Villeroy, Joncques, Baudy, L'ainé, Plumet, Bonnefons, Alaix, Couperin père, le marquis de Besmaux.

N. B.— On dirait que l'abbé Roze s'est fait un plaisir de nous énumérer tout au long, au contraire d'autres numéros, tout ce qui allait nous manquer un jour, et d'après la fin de sa note, on trouvait dans ce numéro : *La Furstemberg, fait, à ce que l'on croit, par le Prince de ce nom.*

26e VOLUME. — Détruit. Ce volume contenait de *vieilles danses*, comme Branles, Courantes, Sarabandes, Bourrées, Menuets, Passepieds, Contredanses, Anglaises, Chacones, etc. Les noms d'auteurs qui y figuraient sont : Lully, Chansy, Legrand, Converset, Rochemard, madame Talon, Philidor l'aîné et le cadet, Toulon, Lalande, mademoiselle du Dicour, Chevalier, Lalouette, Bonard, Queversin, Huguenet, Body, Fable, Forcroix, Guillegaut, Ardelets, Duclos, Saliort, Carlier, Dubois, Farinelle, Plumet, Couptin, L'Eance, le marquis de Baisemaux, Molier, Morel, le prince de Furstemberg, le marquis de Châteauneuf, Féorier.

27e VOLUME. — Détruit. Contenait plusieurs morceaux à une et deux voix, avec paroles italiennes et espagnoles. Les auteurs nommés étaient : Lully, La Barre aîné et cadet, Luigi, Lorenzani, Martin, Farine ou Farina, Dubuisson, Lovigi, Carissimi, Bernard, Mato, Mélani, Lalande.

28e VOLUME. — Ce volume contient le ballet du *Canal de Versailles*, sans date ni nom d'auteur.

29e VOLUME. — *L'Amour médecin,* intermède. La musique a été arrangée par Philidor l'aîné sur des airs de Lulli.

30e VOLUME. — Détruit. Il contenait la pastorale et le ballet de *Diane et Endymion,* musique de Anne Philidor fils.

31e VOLUME. — Ce volume renferme les paroles des ballets de *Xerxès*, de *l'Impatience*, des *Saisons*, du *Fâcheux* (1660 et 1661). Détails sur les acteurs et les actrices.

32e VOLUME. — Ce volume renferme les paroles des ballets des *Arts*, de *la Mascarade ridicule,* des *Amours déguisés*, du *Mariage forcé*, de *la Naissance de Vénus* (1663 et 1665). Paroles chantées, et détails sur les acteurs.

33e VOLUME. — Détruit. Il contenait les paroles des ballets des *Muses,* du *Triomphe de Bacchus*. Idem le *Grand Divertissement royal de Ver-*

sailles, *Georges Dandin*, *l'Eglogue de Versailles*, le ballet de *Flore* (1666 à 1669).

34e VOLUME. — Détruit. Il contenait les paroles des ballets de *Pourceaugnac*, des *Jeux pythiens*, du *Bourgeois gentilhomme*, *l'Accommodement de l'Amour et de Bacchus* (1669 à 1673).

35e VOLUME. — Renferme les paroles des ballets : *Chacun fait le métier d'autrui*, *la Raillerie*, *la Paix*, *les Plaisirs troublés* (1657 à 1660).

36e VOLUME. — Renferme le *Concert de violons et hautbois*, donné au souper du Roy, le 16 janvier 1707, par la troupe des petits violons et hautbois. La musique est de Lulli fils.

37e VOLUME. — Détruit. Il renfermait les ballets de *l'Amour malade*, de *Psyché*, *ou la Puissance de l'Amour* (1656 et 1657).

38e VOLUME. — Détruit. Il contenait différents airs des auteurs suivants : Lambert, du Bousset, Chevalier, Lulli, Le Camus, de Buillon, Morel, Lalande, etc.

39e VOLUME. — Détruit. Renfermait des airs français de Moulinier, Sicard, etc.

40e VOLUME. — Détruit. Renfermait des airs à boire de Sicard, du petit Chevalier, etc.

41e VOLUME. — Ici, je n'ose mettre « détruit », mais bien « disparu » ; ce volume contenait l'*Orphée*, en italien, de *Rossi*. Cet opéra, le premier donné en France, date de 1647, paroles de Butti. Il ne faut pas désespérer de voir reparaître cette partition un jour.

41e VOLUME *bis*. — Ce volume, à coup sûr moins intéressant que le précédent, contient des *symphonies allemandes*. L'abbé Roze observe : « Il y a de très belles ouvertures, quoique d'un style ancien. » Malgré cela, il n'est pas probable que la *Société des Concerts* nous les fasse jamais entendre. Pourquoi *allemandes ?*... Rien ne l'indique ; chacune de ces ouvertures renferme, ou une bourrée, ou un menuet, ou une gavotte ; il y a même un *traquenard*.

42e VOLUME. — Détruit. Il renfermait l'opéra de *Scipion l'Africain*, musique des fils de Lulli.

43e VOLUME. — Détruit. Il renfermait *Panthée*, musique de Colasse, et il y en avait deux exemplaires.

J.-B. WEKERLIN.

Nous donnons dans ce numéro un curieux exemple du pathos ridicule qui se récitait et se chantait aux oreilles du jeune roi Louis XIV qui avait alors dix-sept ans; il chantait d'ailleurs lui-même ces belles choses, et avec conviction, cela s'entend.

A la suite du morceau que nous reproduisons, un des jeux, ou plutôt d'après le manuscrit, le roi, de la suite de Vénus, lui répond ;

Vous triomphez, mère d'amour,
Et votre gloire est sans seconde,
Puisque le plus grand roy du monde
Commence à vous faire la cour.
Que sa mine est hautaine et fière,
Et qu'elle laisse loin derrière
Les monarques plus relevés!
Dans quel éclat vous allez vivre,
Et le beau train que vous avez!
Pourvu qu'il s'adonne à vous suivre!
Tous vos amours sont déconfits
Par la splendeur qui l'environne,
Et sa jeune et vive personne
Efface jusqu'à votre fils.
Mais vous ne les garderez guère,
Son âme héroïque et sévère
Aime trop les sanglants hasards;
Déjà ses grands projets s'ébauchent,
Et je crains que l'honneur et Mars
A la fin ne vous le débauchent.
Le ciel ne l'a si bien formé
Que pour aimer les choses grandes
Et pour être beaucoup aimé.
Toutes vos amorces sont vaines
Pour le retenir dans vos chaînes,
Il est d'ailleurs trop combattu,
Et, méprisant vos avantages,
A la suite de la vertu
Prétend de plus solides gages.

Mais votre culte étant si doux,
Lui pourriez-vous pas faire croire
Que pour arriver à la gloire
On y peut aller par chez vous?
La jeunesse a mauvaise grâce
Quand trop sérieuse elle passe,
Sans voir le palais de l'amour;
Il faut qu'elle entre, et pour le sage
Si ce n'est pas son vrai séjour,
C'est un gîte sur son passage.

J.-B. W.

LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE[1]

Le 29 mars 1769, la Comédie fait, pour ses employés et gagistes, un nouveau règlement que nous avons trouvé dans ses Archives. Voici l'analyse de la partie qui nous intéresse :

CHAPITRE II. — Orchestre. — Article premier. — L'orchestre restera composé de dix-huit musiciens, ainsi qu'il a été réglé par un ordre des Premiers Gentilshommes de la Chambre, du 1er avril 1764, savoir : huit violons, trois basses, un basson, une contre-basse, une quinte, deux hautbois, deux cors de chasse.

Art. 2. — Les musiciens se rendront à l'orchestre à quatre heures trois quarts, pour ouvrir la symphonie à cinq heures.

Art. 3. — Ils ne pourront se faire remplacer sans l'agrément du directeur de l'orchestre.

Art. 4. — Lorsqu'il viendra quelque Prince ou Princesse du Sang, ils ne commenceront qu'à leur arrivée.

Art. 5. — Ils ne pourront s'absenter pendant les entr'actes.

Art. 6. — Ils se trouveront aux répétitions des divertissements indiquées par le maître des ballets.

Art. 7. — Le directeur de l'orchestre proposera aux Comédiens assemblés les candidats aux emplois vacants ; on s'en remet à lui de la sincérité des choix.

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier, 15 février, 15 mars et 15 avril 1874.

Art. 8. — Le Comité jugera des contraventions sur la déclaration du directeur. Il sanctionne le règlement de police particulier qui a été unanimement approuvé par les musiciens.

Art. 9. — Tous les instruments seront renfermés dans une armoire de la salle d'assemblées; une des clefs sera conservée par le directeur, l'autre par le comédien qui aura le département de la musique.

Art. 10. — Il sera fait un inventaire de toute la musique, dont une copie sera délivrée au directeur, une autre au comédien ayant le département de la musique.

CHAPITRE III. — Danse. — Règlement convenu entre le maître des ballets, les premiers danseurs, premières danseuses, figurants et figurantes, et approuvé par les Comédiens :

Article premier. — Il sera payé une amende de 20 sols pour chaque quart d'heure de retard ; le premier quart d'heure sera franc, mais il n'y aura pas de grâce pour la minute suivante. Chacun, avant la fin du premier quart d'heure, écrira ses motifs de retard au semainier, sinon il encourra l'amende. Le répétiteur se tiendra prêt, au quart précis, à commencer les répétitions. Les surnuméraires ne seront affranchis de payer immédiatement les amendes, que si le maître des ballets en répond pour eux.

Art. 2. — Les sujets se trouveront à la Comédie une heure juste avant le ballet, pour s'habiller. Le semainier y tiendra la main et infligera trois livres d'amende aux contrevenants.

Art. 3. — Tous reconnaîtront un semainier pour le maintien du bon ordre, de la décence, et l'avoueront seul comme *habile* à percevoir les amendes. Les amendes seront vérifiées par le maître des ballets et retenues par le caissier.

Art. 4. — Le semainier est responsable des contraventions. Il s'interposera dans les querelles.

Parlons tout de suite de ce qui regarde la question dans les divers règlements d'administration intérieure subséquents.

RÈGLEMENT DU 4 SEPTEMBRE 1813..... TITRE III. — Des Musiciens. — Art. 52. — L'orchestre est placé sous la surveillance et direction d'un chef, qui communique avec l'administration et en transmet les ordres aux musiciens.

Art. 53. — Lorsqu'une place est vacante, le chef en fait un rapport au Comité, qui y nomme, s'il y a lieu.

Art. 54. — Les musiciens que le chef convoque pour les répétitions sont tenus d'y venir, sous peine de 10 fr. d'amende. — Chaque soir, tous les musiciens doivent se trouver au théâtre à six heures précises ; ils se réunissent

dans le foyer qui leur est assigné et se rendent à l'orchestre sur un signal donné par le chef.

Art. 56. — Le musicien qui manque à l'ouverture paye une amende de 2 fr. 50.

Art. 57. — Le spectacle commencé, aucun ne peut quitter l'orchestre qu'en cas d'indisposition.

Art. 58. — Nul ne peut se faire remplacer sans motifs valables et sans l'autorisation du chef, qui doit être prévenu la veille ou au moins le matin. Il ne peut y avoir plus de deux remplaçants à la fois.

Art. 59. — Le musicien qui, pendant le spectacle, manque de respect au public ou aux acteurs, paye, la première fois, une amende de 10 fr.; la seconde il perd sa place.

Art. 60. — Chaque soir, le chef remet au secrétaire-souffleur ou aux semainiers la liste de ceux qui ont manqué à la représentation ou qui ont encouru l'amende, sous peine de la payer lui-même.

RÈGLEMENT DU 31 DÉCEMBRE 1816.... Orchestre. — MM. les musiciens se rendront tous les jours, à six heures et demie du soir, au théâtre, et commenceront la première symphonie à six heures trois quarts. Ils en joueront une deuxième et une troisième immédiatement avant la levée du rideau. — Ils se rendront aux répétitions, lorsque le besoin l'exigera, aux heures indiquées. — Le chef d'orchestre veillera spécialement à l'exactitude du service. Des amendes seront déterminées pour ceux qui y manqueront. — Il ne pourra y avoir plus de deux remplaçants à la fois, et l'on ne se fera remplacer qu'avec l'autorisation du chef. MM. les musiciens sont invités à s'entendre pour que des sorties générales n'aient pas lieu au commencement de chaque acte, et pour que leurs rentrées soient moins tumultueuses : ces allées et venues troublent les acteurs, fatiguent le public et nuisent à l'ensemble de la représentation.

RÈGLEMENT DU 1er JUILLET 1833..... Chef d'orchestre. — Il est responsable de son orchestre. — Il veille à ce que les musiciens soient rendus au théâtre une demi-heure avant le lever du rideau. — Il donne ses ordres pour qu'ils se rendent exactement aux répétitions indiquées, lorsque le besoin l'exige. — Il veille à ce que des sorties générales n'aient pas lieu au commencement de chaque acte, et à ce que les rentrées se fassent sans bruit. — Il inflige des amendes à ceux qui troublent l'ordre ou manquent à leur service.

Ce règlement est le dernier qui ait été fait.

Des pièces, où la musique joue un rôle, les plus remarquables que nous rencontrions, à la fin du dix-huitième siècle, sont *le Barbier de Séville*

(1775) et *le Mariage de Figaro* (1784) (1). Le *Barbier* fut d'abord une espèce d'opéra comique destiné par Beaumarchais à la Comédie-Italienne, et dont il composa les couplets sur des airs italiens et espagnols qu'il voulait naturaliser en France. La pièce fut refusée. L'auteur en fit alors une comédie pour le Théâtre-Français. La partie musicale en fut gravée pour orchestre; la Bibliothèque du Conservatoire en possède un exemplaire sur lequel une main inconnue a écrit : *Cette musique est de M. Beaumarchais.* C'est celle qui est exécutée maintenant, excepté la sérénade, tirée de l'opéra de Paesiello.

Le Mariage contient plusieurs airs dont la musique doit être également de Beaumarchais et s'est transmise au théâtre par tradition. Sur l'édition originale de la pièce, ceux qui se les veulent procurer sont renvoyés à Baudron, premier violon de la Comédie. Les couplets de la fin sont abandonnés depuis longtemps; cependant, il y a quelques années, M. Edouard Thierry les fit chanter. Le plus brillant des airs du *Mariage* est celui de *Malbrough s'en va-t-en guerre*, sur lequel le petit page module sa complainte amoureuse, et qui, selon d'aucuns, aurait une origine orientale. Suivant d'autres, cette chanson, couplets et air, fut composée après la bataille de Malplaquet pour railler notre vainqueur, et elle eut un grand succès à ce moment; puis, bientôt le léger Athénien de Paris s'en souvint aussi peu que des misères de 1709. Mais elle se serait conservée en province, d'où la nourrice du Dauphin la rapporta et la remit à la mode, à Versailles, en en berçant le royal bébé. Beaumarchais, qui écrivait *le Mariage*, aurait alors utilisé l'*actualité* en y adaptant les couplets de Chérubin, mais en y apportant cette originale modification de substituer des paroles marquant le regret aux lazzis de nos ancêtres, et de prêter — comme la nourrice peut-être — au joyeux air, ce mouvement lent et cet accent triste, auxquels la mélodie, insignifiante dans sa première version, emprunte un caractère ravissant.

Si l'Académie de Musique avait eu mainte fois à garantir son privilége des empiètements des Comédiens, ceux-ci songèrent peu, que nous sachions, à user de représailles, quoique presque toutes les tragédies lyriques aient été tirées de tragédies françaises. La seule trace que nous ayons rencontrée des réclamations de la Comédie à ce sujet, est un mémoire qu'elle adressa, le 2 mars 1784, au baron de Breteuil, Ministre de

(1) Voir, sur l'une et l'autre, la magnifique et savante édition du Théâtre de Beaumarchais donnée par nos amis MM. de Marescot et G. d'Heilly.

la Maison du Roi, pour demander qu'on interdît à l'Opéra de faire jouer des poèmes calqués sur les siens, et au censeur de les approuver.

La loi des 13-19 janvier 1791, en proclamant la liberté industrielle des théâtres, abrogea toutes les obligations qui avaient lié — car nous venons de voir que depuis longtemps elles ne liaient plus qu'en principe — la Comédie à l'Opéra. Celle-ci vit donc, sous ce rapport, le nouvel état de choses avec indifférence.

La liberté des théâtres dure jusqu'en 1806. Le 8 juin, un décret — illégal, comme tous ceux que signa Napoléon au sujet des théâtres, puisqu'ils abrogeaient une loi, — interdit l'ouverture de nouveaux établissements dramatiques, décide que les répertoires de l'Opéra, du Théâtre-Français et de l'Opéra-Comique seront arrêtés par le Ministre de l'Intérieur, et qu'aucun théâtre ne pourra en user sans leur permission et sans leur payer une redevance; enfin, que le Ministre de l'Intérieur délimitera le genre de chaque entreprise.

En conséquence, le Ministre arrête, le 25 avril 1807, que le Théâtre-Français, outre les pièces nouvelles qui lui sont destinées, jouera les tragédies, les comédies et les drames représentés à l'ancienne Comédie-Française et les comédies jouées à l'ancienne Comédie-Italienne. Le Théâtre de l'Impératrice (Odéon) est l'annexe du Théâtre-Français pour la comédie seulement, et n'emprunte à ce dernier que les pièces de la Comédie-Italienne. L'Opéra garde son ancien répertoire et peut seul donner des pièces entièrement en musique et des ballets sérieux, plus, mais non à l'exclusion des autres scènes, des ballets bourgeois et champêtres.

L'Opéra-Comique a les comédies, etc., mêlées de couplets et vaudevilles. Les airs des répertoires des deux théâtres lyriques ne peuvent, sans l'autorisation des auteurs ou propriétaires, être pris par les autres scènes que cinq ans après la première représentation de l'ouvrage où ils se trouvent. Le 29 juillet 1807, le décret qui réduit à huit le nombre des théâtres de Paris approuve ce règlement.

Ces divers actes, on le voit, tout en enlevant à la Comédie le droit que lui avait conféré la loi de 1791 : de jouer même des opéras si elle le jugeait bon, lui laissait l'entière faculté de représenter, avec tout leurs agréments, comme on disait jadis, les pièces à spectacle de son répertoire, et les pièces nouvelles analogues.

Le décret du 13 août 1811, qui rétablit la redevance que payaient autrefois à l'Opéra les théâtres de second ordre et les spectacles, continua

d'épargner la Comédie. Celle-ci d'ailleurs usa peu, voire pour ses anciennes pièces, de sa liberté. Elle était devenue depuis longtemps un théâtre purement littéraire, et son public, même dans les grandes œuvres du répertoire, ne réclamait plus la mise en scène des parties que, au dix-septième siècle, Molière et d'autres y avaient introduites comme prétexte à ballets. Le décret du 6 janvier 1864, qui a rétabli la liberté industrielle des théâtres, n'a pas, en fait, modifié cette situation : il laisse les théâtres subventionnés soumis à une législation spéciale. D'ailleurs la Comédie ne désire, pas plus qu'auparavant, jouer des opéras, et la partie musicale et chorégraphique que lui permettaient les décrets de Napoléon Ier pour les pièces littéraires lui suffira toutes les fois qu'elle en voudra reprendre.

JULES BONNASSIES.

(La fin au prochain numéro.)

LE RÉALISME

DANS

L'OPÉRA COMIQUE AU XVIII SIÈCLE [1]

VADÉ

1720 — 1757

De toutes les nouveautés produites, en 1754, à la foire Saint-Germain, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, « la meilleure, sans contredit, et celle aussi qui a eu le plus de succès, est *le Trompeur trompé*, en un acte, » — au jugement de Fréron.

« L'auteur, M. Vadé, — poursuit-il, — a un talent singulier pour ce genre; et, ce qui lui fait beaucoup d'honneur, c'est qu'il n'a recours, pour réussir, ni à des équivoques grossières, ni à des jeux de mots indécents, ni à des allusions obscènes. Peut-être même serait-on en droit de lui reprocher trop d'esprit et de délicatesse. Ce spectacle a, comme les autres, son génie particulier qui doit s'éloigner autant de la plate polissonnerie que de la doucereuse idylle, ou de la finesse épigrammatique.

« Je regarde le *Trompeur trompé* moins comme un opéra-comique que comme une petite comédie en couplets. Considéré sous ce point de vue, c'est un ouvrage très ingénieux, et je n'ai rien lu de l'auteur qui m'ait fait plus de plaisir.

« Un petit maître de qualité trahit une femme de condition pour une bergère, une *Cidalise* pour une *Colette*. Mais cette dernière aime *Licidas* et rejette avec dédain toutes les propositions de M. le comte. Elle

(1) Voir les numéros des 1er janvier et 15 février.

fait confidence à *Cidalise* elle-même des poursuites de son perfide, et *Cidalise* engage son aimable rivale à feindre d'écouter le comte, qui veut l'emmener à Paris dans son carrosse, mais déguisée, afin que ses parents ne s'aperçoivent point de sa fuite. On lui apporte un domino et un masque, et *Cidalise* prend l'un et l'autre. Le comte, transporté, vient chercher sa nouvelle conquête. *Cidalise* contrefait un moment *Colette* et s'entend dire beaucoup de douceurs. Elle se démasque enfin ; le comte demeure confondu. Il y avait entre eux un dédit considérable : il consent à épouser *Cidalise*. *Licidas* et *Colette* sont au comble de leurs vœux.

« Tel est le fond de cette jolie bagatelle, ornée de couplets agréables et piquants sur des airs choisis et difficiles à remplir. Je suis bien fâché qu'il ne me reste point de place pour vous en citer des morceaux qui, certainement, vous plairaient beaucoup (1). »

En 1755, à l'ouverture du théâtre de l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain, Monet donna, le 1er février, *les Troyennes en Champagne*, travestissement de la belle tragédie des *Troyennes* de Chateaubrun. L'idée de cette parodie, de Vadé, est bouffonne ; elle eut beaucoup de succès.

Quelques jours après, Vadé produisait, au même théâtre, une autre parodie qui est un petit chef-d'œuvre du genre : c'est celle de l'opéra de *Daphnis et Alcimadure* sous le titre de *Jérôme et Fanchonnette*, *pastorale de la Grenouillère* (1).

« Je connais, — dit Fréron, — peu de parodies aussi exactes que celle-là, et pour le fond, et pour la forme, et pour les détails, et pour le nombre des acteurs, et même pour la diction. M. Mondonville a choisi la langue toulousaine ou languedocienne, et M. Vadé a pris le jargon poissard.

Jérôme est *Daphnis*, *Fanchonnette*, *Alcimadure*, et *Cadet* frère de *Fanchonnette*, *Jeanet*, frère d'*Alcimadure*.

« *Daphnis*, dans l'original, fait, devant *Alcimadure*, l'éloge de sa maîtresse. Elle ignore que c'est d'elle qu'il veut parler ; elle lui demande :

Qual és aquél oubjét, tan bél, tan précious?
Quel est cet objet si beau, si précieux?

(1) Fréron : *l'Année littéraire*, 1754. T. II, p. 71 et 72.

(2) A laquelle Monet donne pour sous titre : *ou Anacréon à la Grenouillère*. (*Loc. cit.*, p. 76.)

DAPHNIS.

Bous lou bouléts sabé?
Vous le voulez savoir?

ALCIMADURE

Digats, digats.
Dites, dites.

DAPHNIS.

Es bous.
C'est vous.

ALCIMADURE

Bous trufats, yéu non soüi pas bélo.
Vous vous moquez, je ne suis pas belle.

DAPHNIS.

Bous siats de la béutat lou pu parfait moudélo.
Vous êtes de la beauté le plus parfait modèle.

« *Jérôme* vante aussi les appas de celle qu'il adore :

FANCHONNETTE.

Qui c'est donc que ste fille?

JÉRÔME.

C'est vous.

FANCHONNETTE.

Ah! vous gouayez, monsieu Jérôme,
Je n' suis pas bell'.

JÉRÔME.

Si fait, foi d'honnête homme.
T'nez, la beauté et ma Fanchon
Sont taillés sur le mêm' patron (1).

« *Jérôme* est délicat à sa manière; il me semble voir *Anacréon* bâtelier.

Mais d'mandez-moi pourquoi qu' je r'viens?
Car je n' peus pu me traîner presque;
Hormis d'aimer, j' nons l' cœur à rien :
Voyez pourtant c' que c'est que l' sesque.
Faudra-t'y donc que je succombe?
Moi qu' étais fort comme un Samson.
Si je veux pêcher, c'est que l' bras me tombe :
Je n' vois qu' l'amour au lieu d' poisson (2).

(1) Scène III.
(2) Scène V.

« *Cadet*, pour le guérir, lui propose de se dissiper, et de faire quelque voyage. *Jérôme* répond :

Hé, quand j' courrais comme un Basque,
L' dieu d'Amour court aussi bien :
Tout c' qu'on fait contre c' p'tit masque
Ne sert de rien.

L'autre jour croyant qu'y m' quitt'rait,
Je m'enfoncis cheux un cabaret;
N' v'là t'y pas qu' l' petit sorcier
Entre jusqu' dans mon d'misquier (1).

« Le *Poissard* est un genre nouveau que M. Vadé a porté à sa perfection. Il ne faut pas le confondre avec le burlesque de Scarron, ou le grotesque de Callot, qui ne sont que des extravagances; c'est ici un tableau réel, une représentation fidèle de mœurs que nous avons sous nos yeux; en un mot, M. Vadé est le Téniers de la halle et des ports.

« La poésie et la peinture embrassent tous les objets, excepté ceux qui sont absolument dégoûtants. Tout ce que l'art imite bien, dit Boileau, est fait pour plaire. Un genre est bon dès qu'il amuse; le genre ennuyeux est le seul genre qui soit mauvais. Il y a seulement (et M. Vadé en convient lui-même) des genres plus nobles les uns que les autres. Il les connaît, et il ne dépend que de lui de les cultiver avec succès.

« Le *Suffisant* et le *Trompeur trompé*, opéras-comiques de sa façon, sont de très jolies comédies. Sa parodie de *Jérôme* est très bien rendue par les acteurs. Mademoiselle Rosaline est charmante dans le rôle de *Fanchonnette*; il n'est pas possible de mieux saisir le ton, les manières, les gestes des femmes de la halle et des blanchisseuses de la Grenouillère (2). »

Je résiste avec peine au plaisir d'une citation. Celle que voici, très courte, donnera une idée de la façon heureuse et pleine de cœur dont Vadé savait faire preuve de son affection pour la personne du roi.

JÉRÔME.

AIR de M. de Catinat.

Si j' n'ons pas servi l' Roi, je n' l'en aimons pas moins,
Tout Français a pour lui des bras en cas d' besoins.
Il a d' quoi vivre, on l' sait; mais s'il n'avait pas d' bien,
Morgué, je m' pass'rais d' tout pour qu'i n' manquât de rien.
(Scène VI.)

(1) Scène VI.
(2) Fréron : *l'Année littéraire*, 1755. — T. I, p. 352 à 355.

L'attentat de Damiens à la vie de Louis XV, le 5 janvier 1757, et l'heureuse protection des jours du roi, inspirèrent à Vadé l'idée de l'*Impromptu du cœur*, représenté, un mois après, sur le théâtre de la Foire Saint-Germain, pour l'ouverture de cette scène.

« Cette nouveauté piquante, — dit Fréron — a eu le plus grand succès... L'idée de cet ouvrage est très ingénieuse. L'auteur y fait paraître, en quelque sorte, tous les différents personnages dont il s'est servi dans les différentes pièces qu'il a composées pour la scène Comico-Lyrique. Il les rassemble dans celle-ci pour témoigner, chacun suivant son caractère et son ton, la joie qu'ils ressentent tous également, et qui ne diffère que par les expressions. Les plus grossières sont souvent celles qui flattent davantage les dieux, les bois et les belles, parce qu'elles sont plus simples et plus naturelles.

« Il y a donc dans cet *Impromptu* des gens de haut et bas étage, une *Léonore*, un *Damon*, un oncle de *Léonore*, un *Nicaise*, un *Jérôme*, une *Louison*, une *Nanette*, une *Babet*, une *Fanchon*, une *Javotte*, des marchands et des marchandes de chansons, des marmottes.

« La scène est dans une place publique de Paris. Tout ce monde là se réjouit avec transport. L'oncle de *Léonore* la marie avec *Damon* et fait illuminer sa maison. Le tout se termine par des danses relatives aux différents caractères des acteurs.

« La pièce est d'une gaieté soutenue; nulles longueurs, nulles fades louanges, nuls madrigaux insipides; on y donne au Roi des éloges que tous les cœurs avouent et applaudissent. La scène surtout entre *Nicaise* et *Jérôme* est charmante: il y a beaucoup d'esprit dans le rôle du niais, supérieurement joué par l'inimitable *Bouret*.

« *Jérôme* le trouve si bête qu'il lui dit par ironie que c'est dommage qu'on ne l'ait pas choisi pour aller complimenter le Roi, au nom de tous ses sujets.. *Nicaise* lui répond qu'il s'en serait acquitté *encor plus mieux que lui*.

JÉRÔME.

« Quoi? plus mieux! Eh ben voyons donc, avec ton plus mieux, comment qu' tu dirais? Supposons qu' c'est moi qui suis Sa Majesté.

NICAISE.

« Toi! Oh, pardi oui, t'en as encor ben l'air!

JÉRÔME.

« Mais je te dis comme par semblant.

NICAISE.

« Gn'y a pas de semblant là-dedans. T'es mon cousin. par conséquent ça ne se peut pas. Y faut raisonner dans la vie.

JÉRÔME.

« Hé ben, ça vous démontr'ait t'y pas un académistre ?

NICAISE.

« Mais voyons comme tu dirais, toi ?

JÉRÔME.

« Moi, je dirais tout de suite, et sans me faire prier... Tiens, écoute :

AIR : Reçois dans ton galetas.

Sire, je viens devant vous...

NICAISE.

« Pardi ! voyez donc le gros sorcier ; il le verrait ben, peut-être.

JÉRÔME.

« Mais queu raison qu'tu me fais donc là ?

NICAISE.

« C'est que je vous prends garde à tout, moi. Mais, voyons, dis touours.

JÉROME.

Sire, je viens devant vous,
Au nom de toute la France,
Pour vous dir' qu' j'avons tretous
Ben souffert de votre souffrance ;
Qu' si vous nous voyez ben porté,
C'est parc' qu' vous êtes en bonn' santé (bis).

NICAISE.

« Ah ! jarni, c'est bon, çà.

JÉRÔME.

« Hé ben, voyons, comment qu' tu dirais, toi ?

NICAISE.

« Moi, je commencerais déjà d'abord par lui ôter mon chapeau.

JÉRÔME.

« Sans doute.

NICAISE.

« Hé puis je me mettrais dans la tête tout ce que les Français ont dans l'âme.

JÉRÔME.

« Hé ben !

NICAISE.

« Hé puis je lui dirais avec franchise : « Sire, je donnerais ma vie « pour conserver la vôtre. »

JÉRÔME, *avec transport.*

« Tiens, baise-moi, tu as de l'esprit comme tout le royaume. »

(*Scène IV.*) (1)

Une autre scène fort jolie, est celle où le peuple veut acheter des chansons en l'honneur du roi, dont un violon vient de les charmer ; mais vainement on se fouille, et le marchand va faire crédit, lorsque *Nicaise* dit :

AIR : Nous sommes précepteurs d'amour.

Ah! tout ça s'ra bentôt payé,
Car au lieu d' venir par le Coche,
Moi, tout douc'ment, j' suis v'nu à pied,
J'ai mis la voitur' dans ma poche.

JÉRÔME.

« Comment la voiture ?

NICAISE.

« Oui, vingt-quatre sols que mon oncle Clément m'a donnés pour aller dans le panier de devant à côté du cocher, comme un enfant de famille que je suis.

LOUISON.

« Mon enfant ! vingt-quatre sols ! Et vous n'avez pas pris la poste !

NICAISE.

« Oh ! non, moi je n'aime pas les chevaux...

JÉRÔME.

AIR : Moi qui veux m'instruire.

Régale-nous donc à présent.

NICAISE.

Ah! pour ça j' m'en pique.
(Montrant la marchande de chansons.)
Mais si j' li donn' tout mon argent,
J' veux toute sa boutique (bis).
(Il donne ses vingt-quatre sous, et prend toutes les chansons qu'il distribue.)

« Tenez, ce sont les dragées du cœur, ça !

BABET.

« Il a raison, sont les confitures des bons sujets...

NICAISE, *gardant trois livrets de chansons pour lui.*

« Je garde ces trois là, toujours.

(1) Fréron : *l'Année littéraire*, 1757. — T I, p. 237 à 241.

JÉRÔME.

« Quoi ? trois ?... C'est inutile, puisque c'est la même chose.

NICAISE.

« Ça ne fait rien.

JÉRÔME.

AIR : Les cœurs se donnent troc pour troc.

Mais c'est trois fois le mêm tableau.

NICAISE.

Moi j'aim' ça.

JÉRÔME

Faut qu' tu t' satisfasses.

NICAISE.

Pardi, la Dam' de not' château
Aime à se mirer dans trois glaces.

« Et je mirerai trois fois mon amitié là-dedans.

BABET.

« Il n'est, pardié, pas si gnais qu'il le paraît, au moins. »

(Scène VI.)

Représenté le 8 février 1757, l'*Impromptu du cœur* fut le dernier ouvrage dramatique de Vadé (1).

CH. BARTHÉLEMY.

(La fin au prochain numéro.)

(1) En 1756, il avait donné avec un grand succès, aux foires de Saint-Germain et de Saint-Laurent, *les Racoleurs* et *Nicaise*. La première de ces deux pièces est un grand tableau de Téniers mis en action ; l'autre est une expression animée du conte de La Fontaine. L'ingénieux naturel de *Sans regret* (dans *les Racoleurs*), et l'inimitable naïveté de *Nicaise* (dans la pièce de ce nom), sont des types achevés, comme ceux de *Jérôme* et de *Fanchonnette*.

REVUE DES CONCERTS

Concert de M. Planté, au Conservatoire. — Société chorale d'amateurs : Audition du *Carmen sœculare* d'Horace, musique de Philidor (1779). Chœur de l'oratorio d'*Agar* de M. Georges Pfeiffer. Cantique à trois voix d'hommes, avec solo de soprano, de M. Vaucorbeil. — Concerts de M. Roger, — de mademoiselle Marie Dumas, — de M. Ch. Lebouc, — de M. Ferraris.

Concert de M. Planté, au Conservatoire. — Le Concert de bienfaisance offert si généreusement par la Société des artistes du Conservatoire, et où devait être exécutée la symphonie avec chœurs de Beethoven, ne pourra avoir lieu. Le public réfractaire n'a point accouru. Madame la maréchale de Mac-Mahon avait pris l'initiative de cette œuvre charitable ; mais, par suite des soins multiples que réclament les autres bonnes œuvres dont elle s'occupe, elle s'est vue dans l'impossibilité de placer, en temps utile, la plus grande partie des billets dont elle s'était chargée, et, au dernier moment, il a fallu renoncer à cette séance et à la troisième audition de la symphonie avec chœurs. En revanche, dans cette même salle du Conservatoire, au Concert non moins généreusement offert par M. Planté pour la fondation d'une caisse de prêts et encouragements, destinée à venir en aide aux artistes musiciens et lyriques, tout le dilettantisme du grand monde s'est empressé pour lutter de toilettes et de bravos, et la recette a été de dix mille francs.

M. Francis Planté, — qui est conférencier comme Paul Féval : il l'a prouvé à la salle Pleyel dans son speech sur la légende de saint François-de-Paule, de Liszt, — a littéralement fanatisé un public que nous voudrions voir aussi chaleureux pour les grandes œuvres symphoniques

qu'il l'est pour le pianisme de M. Planté. Ce virtuose est un fascinateur, et les dames professent pour lui une ferveur qui rappelle tous les succès du même genre de Chopin et de Liszt. Le solo de piano est son triomphe, et ce prestigieux virtuose a le secret des cœurs, parce qu'il sait placer dans leur vraie lumière les œuvres de génie qu'il interprète, et qu'il met à leur service un mécanisme incomparable. Il faut l'observer de près pour apprécier comme il convient la dextérité de ses doigts et son habileté à croiser le jeu des deux pédales en les élevant, les baissant et les mélangeant. C'est ainsi qu'il arrive à ce velours égal à travers les plus changeantes nuances, à cette suave exécution où le mécanisme disparaît parce qu'il est absolument complet, et où il ne reste en relief que la poésie musicale de l'œuvre exécutée.

M. Planté a les exquises délicatesses de la femme; il en a les nerfs. C'est ce qui fait la physionomie et le charme de son jeu. Ce jeu brille ; il est pur, il est doux, il attire. Une audition de luxe comme celle qui nous a été donnée au Conservatoire ne peut avoir son pendant que dans les fêtes d'été de nos opulentes châtellenies, au milieu des fleurs, dans les haltes de chasse, ou dans les réceptions florales des parcs peuplés de marbres, de fontaines, de faunes et de déesses ; lorsqu'aux heures oisives les belles femmes viennent errer sous les arbres, puis se rassembler autour du piano sous le verdoyant abri, et, là, écouter, dans l'air amoureux et les brises tiédissantes, les ineffables lamentations de Beethoven, de Schumann, de Weber, de Schubert, ou les pimpantes mélancolies de Boccherini, ce Watteau mal connu à Paris de la musique du quatuor.

Bien des étrangers s'étaient rendus à ce Concert, que présidait, en quelque sorte, madame de Mac-Mahon. Madame Carvalho, M. de Soria ont alterné avec M. Planté et ont également été applaudis par un auditoire affolé. A un moment, quinze cents gants blancs ont, en applaudissant, fait une sartarelle si formidable que nous en sommes revenu à penser à Beethoven et à nous dire : — Pourquoi le même public n'a-t-il pas accouru, avec la même ardeur, applaudir la symphonie avec chœurs ? L'un n'empêchait pas l'autre ; et, au lieu de dix mille francs, ce serait vingt mille que les bénéficiaires auraient à se partager.

Maurice Cristal.

Société Chorale d'Amateurs. — Le grand attrait de curiosité de la séance annuelle de la Société chorale d'amateurs, si habilement dirigée par M. Guillot de Sainbris, a été l'exhumation du *Carmen sæculare* d'Horace, mis en musique par Philidor, et qui, composé en 1779, proba-

blement à la demande de l'impératrice Catherine II, à qui il est dédié, n'avait plus été entendu à Paris depuis le Concert Spirituel de janvier 1780, où il fut accueilli avec de véritables transports, d'après la notice qu'en a donnée M. de Sainbris sur le programme du Concert. Malheureusement, l'attente du public a été trompée. Philidor, un des plus illustres maîtres du grand siècle qui vit éclore les œuvres de Monsigny, Grétry, Duni, Gluck, Piccinni, Paisiello et tant d'autres grands musiciens, sans oublier Cimarosa et Mozart, — Philidor, gêné sans doute par la poésie latine, tourmenté peut-être par l'idée que jamais le *Carmen sæculare* ne serait appelé à jouir de la popularité du *Maréchal-ferrant*, du *Sorcier*, de *Tom Jones* et d'*Ernelinde*, son chef-d'œuvre, — Philidor, enfin, n'a produit qu'une œuvre froide et décolorée, qui ne pouvait réussir, en 1874, à Paris, après l'immense effet obtenu par *le Messie*, *la Fête d'Alexandre*, et même *la Passion*, *selon saint Matthieu*. L'exécution en a été irréprochable ; mais ni la parfaite direction de M. Guillot de Sainbris, ni l'ensemble et le talent des sociétaires-amateurs, ni l'habileté des artistes de l'orchestre, n'ont pu sauver une partition aussi dénuée d'intérêt, et dont heureusement encore tout n'a pas été chanté. Pour être juste, je dois cependant signaler les deux duos « Dianam teneræ » et « Fertilis frugum », le chœur fugué « Certus undenos » et le quatuor, où l'on trouve quelques éclairs du génie de Philidor, et qui ont été fort applaudis.

La *Fille du roi des Aulnes*, de Niels W. Gade, qui est probablement le même ouvrage que la *Fille du Roi*, mentionnée par Fétis comme étant une légende danoise, est une œuvre dans le genre romantique, un peu longue, mais qui renferme de belles parties. Je citerai, entre autres, morceaux, le chœur du commencement, le *Chant du matin*, inspiration d'une grande fraîcheur, qui a produit beaucoup d'effet, et la scène « O mon enfant, sur ton front glacé! »

Le chœur à trois voix de l'oratorio d'*Agar*, de M. Georges Pfeiffer, le cantique à trois voix d'hommes, avec solo de soprano, de M. Vaucorbeil, et la scène d'*Andromeda*, de Sarti, contemporain de Philidor, ont été couverts d'applaudissements.

Henry Cohen.

Concert de M. Roger. — Affluence énorme, trop grande même pour les salons du Grand-Hôtel. Le public tenait à témoigner à l'éminent artiste la sympathie qu'il lui a toujours inspirée. M. Roger a chanté avec un charme inexprimable et une émotion des plus pénétrantes l'ad-

mirable air de *Richard Cœur de Lion* « O Richard, ô mon roi ! » et a dû être bien heureux de l'accueil qu'a reçu son élève, M. Couturier, basse superbe, dans l'air des *Maîtres chanteurs*, de Limnander. Madame Carlotta Patti s'est aussi fait entendre à son Concert. Cette cantatrice, dont la réputation est immense, a chanté deux morceaux, dont un air varié de Proch. Il y a de tout dans ces variations, des effets de flûte, des effets de violon, je crois même des *pizzicati ;* mais, quant à des effets de voix, néant. Et cependant, on ne saurait refuser beaucoup de talent à madame Carlotta Patti ; mais l'usage qu'elle en fait est déplorable.

H. C.

Concert de mademoiselle Marie Dumas. — Mademoiselle Dumas, cette personnalité si sympathique et si tranchée, a donné une soirée musicale et dramatique intéressante au plus haut point. — Mon collègue M. Bertrand ayant écrit, dans le numéro du 1er avril de la *Chronique musicale*, une notice sur les Matinées de mademoiselle Dumas, qui fait ressortir tout ce que son talent renferme d'original, je n'ai rien à ajouter au tableau, et je me bornerai à dire un mot des artistes qui se sont fait entendre à son Concert.

M. Antonin Marmontel, dont il faudrait bien se garder de juger le talent de compositeur d'après la musique de *Pendant le bal*, improvisée au milieu d'une réunion intime, a joué le *Menuet de mademoiselle de la Vallière*, ravissante inspiration de M. A. Marmontel, de manière à le placer au premier rang de nos pianistes. Le galop déjà célèbre des *Quatre Fils Aymon*, à huit mains, pour un seul piano, par M. Lavignac, a été exécuté d'une façon entraînante par l'auteur, en compagnie de MM. Marmontel fils, Lack et Wormser. Le violoniste cubain, M. Brindis de Sala, a un jeu franc, pur et très vigoureux, trop fort peut-être par moments. Il est à regretter que madame Pauline Boutin, dont la voix et le talent sont si sympathiques, n'ait pas cette fois-ci été très heureuse dans le choix de ses morceaux. Mademoiselle Teoni, M. Jules Lefort et M. Della Rocca ont été fort applaudis.

H. C.

Concert de M. Ch. Lebouc. — Ce Concert tenait le milieu entre les Concerts classiques et les Concerts mondains. Plus classique cependant que mondain, M. Lebouc a exécuté avec MM. Lavignac et White un trio de Haydn, une élégie de sa composition, qui lui a permis de déployer

toute la belle qualité de son qu'il tire de son violoncelle, et une *Rêverie* de M. le duc de Massa, qu'il a exécutée avec madame White. Le beau duo pour piano et orgue, de M. Adolphe Blanc, dont j'ai rendu compte dans l'une de mes précédentes revues, a été merveilleusement rendu par madame Béguin-Salomon et M. Lavignac. M. Pagans et madame Barthe-Banderali ont eu l'heureuse idée de faire revivre d'anciens morceaux du plus grand mérite, tels qu'un air de Porpora, par M. Pagans, l'air de *la Querelle de Phébus et de Pan*, de Sébastien Bach, par madame Barthe, et un duo madrigalesque de Legrenzi, né en 1625. Mais par une concession au goût moderne, que le public a été loin de trouver désagréable, ces deux artistes ont chanté une sérénade aragonaise et le *Tango*, havanaise à deux voix, ainsi qu'un duettino de Mendelssohn, accompagné au quatuor, où le pizzicato des violons est de l'effet le plus original et le plus charmant.

H. C.

Concert de M. Ferraris. — M. Ferraris est un pianiste d'une individualité des plus marquantes. Absolument classique, absolument romantique, à volonté, et selon son public, il joue indistinctement les œuvres des maîtres les plus célèbres de toutes les écoles et les siennes propres, et cherche surtout à inculquer à ses élèves le goût du classique et du beau.

C'est ainsi qu'à son Concert une jeune artiste du plus grand avenir, mademoiselle Hoffmann, a exécuté avec lui un duo pour deux pianos, de Henri Herz, et une fugue, également pour deux pianos, de sa composition, — tout ce qu'il y a de plus classique, comme on voit, — et M. Ferraris a joué, avec un succès égal au grand talent qu'il y a déployé, plusieurs morceaux de lui, tels que la *Clochette*, le *Tourbillon* et une fantaisie sur le *Trovatore*, tout à fait excentrique et d'un prodigieux effet.

H. C.

REVUE DES THÉATRES LYRIQUES

Opéra : Mademoiselle Fouquet dans *Faust*. — Opéra-Comique : Reprise des *Noces de Figaro*. — Débuts de mademoiselle Breton. — Madame Carvalho.

Dans la monographie historique placée en tête de ce numéro, M. Adolphe Jullien, qui a puisé ses renseignements aux meilleures sources, nous dit quelle a été la fortune contraire des *Noces de Figaro*, et quels furent, à travers le temps, ses défenseurs, ses critiques et ses interprètes. Il me dispense ainsi, par l'enchaînement logique des faits, de revenir sur les jugements iniques dont ce chef-d'œuvre de Mozart a été l'objet, dès son apparition en France. Je réduirai donc les proportions de cet article au compte-rendu succinct de l'exécution actuelle des *Noces de Figaro*, dont la reprise à l'Opéra-Comique est, avec le second début de mademoiselle Fouquet à l'Opéra dans *Faust*, la seule nouveauté de la quinzaine. Maigre pitance !

J'ai salué, il y a quinze jours, les premiers débuts de mademoiselle Jeanne Fouquet dans *Guillaume Tell*. Il m'a paru que la Marguerite de *Faust* n'avait pas tenu tout ce qu'avait promis Mathilde. Je ne modifie en rien mon appréciation sur les qualités de sentiment et d'expression dont la débutante est instinctivement douée. Sa voix trahit trop souvent sa volonté. C'est l'organe qui manque réellement de santé, et qui n'est pas alimenté par un souffle assez puissant. Avant de fixer l'emploi naturel dans lequel ses moyens la confinent au théâtre, j'attendrai une troisième épreuve.

Opéra-Comique. — Les Noces de Figaro. — L'attrait de la reprise des *Noces de Figaro* portait sur les débuts de mademoiselle Breton dans le rôle de Chérubin. Mademoiselle Breton vient en droite ligne du

Conservatoire. Elle en est sortie en même temps que mademoiselle Fouquet, avec un second prix de chant et un second prix d'opéra-comique. Elle est élève de Roger pour le chant et de Mocker pour l'opéra-comique.

Que vous dirai-je de la débutante? Je l'avais entendue au concours du mois d'août dernier, au Conservatoire. C'est une toute jeune fille, presque une petite fille, car en elle tout est petit, sauf la bonne volonté, qui est grande. Elle chantait l'air de Rosine du *Barbier*. Une mine éveillée, de gentilles façons, une voix fraîche, pure, tintant avec un éclat cristallin, enlevant les traits avec une agilité surprenante, trillant avec aisance, descendant chromatiquement la gamme en notes piquées, et se jouant de toutes les difficultés, voilà ce que j'avais vu, entendu et admiré en mademoiselle Breton. Je lui reprochais trop de pétulance comme chanteuse : je lui souhaitais plus de discernement dans le choix de ses ornements et de ses vocalises; mais, somme toute, elle m'avait infiniment plu.

Chérubin m'a fait regretter Rosine.

Mademoiselle Breton a l'intelligence de la scène : elle dit juste, elle joue bien. Mais sa voix, qui portait suffisamment dans la salle de la rue Bergère, est d'un volume trop mince pour celle de l'Opéra-Comique: elle n'est pas assez dense pour un vaisseau aussi vaste, et ne fait qu'y rider l'onde sonore. Elle a chanté avec goût et sentiment la délicieuse romance : *Un doux martyre me prit un jour*, et s'est fait applaudir dans le joli duo du troisième acte avec madame Carvalho. Mais, je le répète, ses moyens ne sont pas en rapport avec le cadre dans lequel ils se produisent actuellement. J'ai beau chercher dans le répertoire de l'Opéra-Comique, je ne vois aucun rôle pour elle. Mais je voudrais me tromper pourtant, car sa personne et son talent ont de la grâce et de la distinction. J'ai toujours regretté qu'il n'y ait pas dans Paris une salle de la dimension de la Renaissance, dont le directeur exploiterait un genre plus relevé que l'opérette, et donnerait asile à ces talents discrets qui feraient merveille sur une petite scène.

Quant à madame Carvalho, on peut dire d'elle qu'elle a le génie du chant. Elle est admirable dans le rôle de la Comtesse; on ne rend pas Mozart plus divinement. Mademoiselle Priola, quand elle met une sourdine à son émission de voix intempérante, est assez agréable en Suzanne. M. Bouhy est un peu lourd dans le personnage de Figaro, ce Panurge à guitare dont l'eau-forte de M. Feyen-Perrin nous représente le type dans son incarnation moderne.

Mais il est un mal qui va empirant, dans l'interprétation des œuvres dramatiques de Mozart, c'est la viciation des mouvements d'orchestre.

Dans l'opéra italien, le chant, comparé à l'orchestre, est un Etat dans l'Etat. La virtuosité de l'artiste y a sa large place. Dans la musique dramatique de Mozart, au contraire, le chant et l'orchestre constituent une double symphonie, mi-chantante, mi-concertante. De là, l'étroite obligation où sont les chanteurs et les musiciens, de se soumettre à l'empire absolu de la mesure. La première qualité des interprètes de Mozart doit être l'aveugle soumission à la discipline du rhythme. La lettre ne suffit pas sans l'esprit, j'en conviens ; mais elle assure au moins une exécution passable.

Si je prête une oreille attentive à l'orchestre de l'Opéra-Comique, j'entends que le *quatuor* y fonctionne bien, parce qu'il est tenu constamment en haleine et que Mozart ne laisse ni trève ni repos aux *premiers pupitres*. Si je concentre mon attention sur les instruments plus spécialement chargés de l'accompagnement, je remarque la plus grande hésitation dans les rentrées syncopées et dans les attaques fuguées dont le style de Mozart est plein. — Je constate que par la faute des contre-basses, des bassons ou des cors, entre autres instruments révoltés, l'orchestre de l'Opéra-Comique joue sans cohésion et sans homogénéité.

Ce qui compromet tout, c'est la complaisance excessive des chefs d'orchestre pour les artistes de la scène, et ce reproche ne s'adresse pas qu'à ceux de l'Opéra-Comique.

Le bâton de mesure est à la merci des chanteurs. Il suit de là un ralentissement graduel des mouvements, tel que les chefs d'orchestre finissent par diriger un opéra comique comme un oratorio. Le fragment de symphonie qui sert à l'entr'acte du second au troisième acte a été conduit avec une lenteur inusitée. Cette fausse direction donnée à la mesure dans l'exécution des œuvres dramatiques de Mozart nous avait déjà frappé aux représentations de *Don Juan* à l'Opéra. Faure y tyrannisait l'orchestre, en introduisant des points d'orgue sur chaque note.

Nous avons déjà livré cette observation au contrôle du lecteur ; et nous ne cesserons d'insister sur une épidémie qui menace la musique de Mozart jusque dans sa moëlle.

ARTHUR HEULHARD.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Par arrêté du ministre des beaux-arts, en date du 6 mai, madame Massart a été nommée professeur de piano au Conservatoire national de musique et de déclamation, en remplacement de M. Henri Herz, admis, sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite et nommé professeur honoraire.

— Arban, n'ayant pu obtenir au Conservatoire le congé qu'il avait sollicité pour se rendre à Saint-Pétersbourg, a donné sa démission. M. Maury, son suppléant habituel, le remplace comme professeur de cornet à pistons.

— L'exercice des élèves qui a eu lieu, dimanche dernier, au Conservatoire, et qui avait attiré un nombreux public d'artistes, heureux de voir enfin reprendre ces utiles et si intéressantes séances, depuis si longtemps interrompues, malgré les prescriptions formelles du règlement de l'école. Il y a quelque chose comme quinze ans qu'on n'avait assisté à un exercice au Conservatoire. Le dernier est celui auquel avait pris part Capoul, peu de temps avant son entrée à l'Opéra-Comique, et dans lequel les élèves avaient joué *Marie*, d'Hérold.

L'exercice de dimanche était un simple concert : le programme, exclusivement composé d'œuvres classiques, était on ne peut mieux disposé, entremêlant les noms d'Haydn, de Spontini, de Mozart, de Mendelssohn, de Rossini, de Cherubini et de Weber. On peut dire que c'est l'orchestre, cet orchestre composé en partie de bambins, qui a eu les honneurs de la journée; et la façon dont il s'est acquitté de sa tâche prouve déjà la qualité des éléments fournis par les classes. Il est certain que la symphonie en *si* bémol a été dite avec une chaleur, un entrain, une verve, un ensemble qu'on trouverait dans bien peu d'armées symphoniques. Tous les jeunes instrumentistes se sont également distingués dans l'accompagnement à orchestre de divers morceaux du programme, et M. Deldevez a dû s'estimer heureux et fier d'avoir obtenu de tels résultats.

La classe vocale d'ensemble de M. Jules Cohen s'est aussi distinguée d'une façon toute particulière dans le *Gloria* de la messe de Rossini, qui a été rendu avec un grand éclat et une rare vigueur. Un baryton déjà bien formé, M. Manoury, mérite des éloges pour le style qu'il a apporté dans l'air de *Fernand Cortez*, et le jeune ténor Vergnet, que nous avons entendu cet hiver dans les concerts, s'est fait légitimement applaudir dans celui des *Abencerrages*, de Chérubini. Enfin, une jeune pianiste, mademoiselle Poitevin, a obtenu un vrai succès en exécutant, avec une grâce délicate et une grande finesse de doigté, l'andante et le *scherzo* du trio en *ré* mineur de Mendelssohn, dans lequel elle avait pour partenaires MM. Brindis et Loeb.

Voilà décidément le Conservatoire en bon chemin. Espérons que ce premier concert n'est que le prélude de toute une série de séances auxquelles il sera facile d'apporter un intérêt toujours croissant, étant donné les excellentes études que l'on fait aujourd'hui, rue Bergère, sous la haute et sérieuse direction de M. Ambroise Thomas. (A. Pougin. — *Le Ménestrel.*)

— Voici l'ordre dans lequel auront lieu, cette année les épreuves et les jugements du grand concours de composition musicale :

Concours d'essai : entrée en loges, le samedi 16 mai à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le jeudi 21, à dix heures du soir.

Jugement du concours d'essai : samedi 23.

Concours définitif : entrée en loges, le samedi 30 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le mardi 23 juin, à dix heures du soir.

Jugement préparatoire : vendredi 3 juillet, au Conservatoire.

Jugement définitif, par toutes les sections réunies de l'Académie des beaux-arts, samedi 4 juillet, au palais de l'Institut.

Les concurrents peuvent se faire inscrire pour le concours d'essai jusqu'au 13 mai inclusivement, au secrétariat du Conservatoire de musique.

— Notre collaborateur M. Adolphe Jullien avait déjà publié, l'année dernière, à la *Revue de France*, deux articles composés en entier avec des documents inconnus, trouvés par lui aux Archives de l'État, et remplis de révélations sur les menées occultes qui troublaient les coulisses de l'Opéra et celles du monde officiel, à la fin du siècle dernier. Il vient de donner, dans le même recueil, un nouveau travail, puisé aux mêmes sources secrètes, et qui complète cette série de recherches entreprises aux Archives nationales. Il est intitulé : *Un Mariage à l'Opéra au siècle dernier*. C'est l'histoire de l'union légitime du séduisant ballerin Dauberval, qui avait fait tourner tant de têtes féminines et que la légende galante donnait comme le rival heureux du roi auprès de la Dubarry, avec la jeune danseuse mademoiselle Théodore, plus éprise de philosophie que de son art, et formée à l'école de Jean-Jacques, auquel elle avait demandé une règle de conduite avant d'entrer à l'Opéra. Cet article, avant d'aboutir au mariage, offre un récit piquant de l'existence accidentée des deux époux. D'une part, les bonnes fortunes de Dauberval, sa fatuité cynique, la souscription ouverte en sa faveur par la Dubarry, sa lettre d'une impertinence galante à la favorite, sa maladie qui mit en émoi tout Paris ; d'autre part, le brillant début de mademoiselle

Théodore, la lettre que lui adressa Rousseau, son duel avec mademoiselle de Beaumesnil, sa rupture avec le ministre et le surintendant des Menus, sa fuite au château de Poinchy, chez Dauberval, son emprisonnement à la Force, ses discussions acerbes avec le ministre, sa mise en liberté, etc..., son mariage — enfin ! — avec Dauberval et leur retraite à Bordeaux, où les deux époux conquirent la faveur et l'estime publiques par leurs talents et leur édifiante union.

— Pendant les dernières saisons du carnaval et du carême, on a représenté quatorze opéras nouveaux sur les scènes d'Italie. En voici les titres et les noms des auteurs :

La contessa di Mons, seria, du maestro Lauro Rossi. — *Tripilla*, opéra-buffa, du maestro Lussi.— *La Moglie per un soldo*, buffa du maestro Migliaccio. — *Zorilla*, du maestro Nani, à Malta. — *La Cantante* du maestro Cipollone, à Sulmona. — *Maso il Montanaro*, du maestro Caracciolo, à Bari. — *I Lituani*, de Ponchielli, à la Scala de Milan. — *Il Caligola*, du maestro Braga, au même théâtre. — *Il Duca d'Atene*, du maestro Bacchini. — *La Capricciosa*, du maestro Valentin, et *l'Idolo Cinese*, de trois maestri, à Florence. — *Carmela*, de Luigi del Corona, au théâtre Manzoni di Pistoia. — *Salvator Rosa*, de Gomes, au Carlo Felice de Gênes, et *Bianca Orsini*, de Petrella, à San-Carlo de Naples.

— Dans sa séance du 6 mai, le Cercle de la Critique musicale et dramatique a renouvelé son bureau ainsi qu'il suit :

M. de La Rounat, président.
M. Adolphe Nibelle, vice-président (section musicale).
M. Gustave Bertrand, vice-président (section dramatique).
Secrétaire, M. Eugène Tassin, qui succède à notre excellent confrère Raoul de Saint-Arroman.

— Un concours de composition musicale est ouvert à Lille à l'occasion des fêtes du couronnement de Notre-Dame-de-la-Treille. Deux prix seront décernés :

Le premier, de 1,000 francs et une médaille d'or ; le second, de 500 francs, et une médaille de vermeil.

Le Comité catholique, 31, rue Négrier, à Lille, enverra aux compositeurs qui en feront la demande la cantate à mettre en musique, et les conditions du concours.

— Madame Elwart, femme de l'éminent professeur au Conservatoire, vient de mourir. — *La Chronique musicale* s'associe de tout cœur à la perte cruelle qui frappe son collaborateur.

— Mongini, qui a parcouru avec éclat les scènes italiennes, et qui a chanté l'hiver passé à Paris, est mort à Milan. Il avait créé au Caire le rôle de ténor dans *Aïda*, et cette création avait été pour lui un grand succès. Mongini n'était âgé que de quarante-cinq ans.

— M. Arthur Heulhard se rend à Milan, où il assistera à l'audition de la *Grande Messe* composée par Verdi pour l'anniversaire de la mort du grand poète italien Manzoni. Les exécutants, chœurs et orchestre, sont recrutés parmi les grands artistes italiens, qui ont voulu tous participer à cette solennité. Milan sera le 22 mai le rendez-vous de l'Italie artistique. Notre directeur fera pour les lecteurs de la *Chronique musicale* un compte rendu spécial.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — Ce soir, reprise des *Huguenots*, ainsi distribués

Valentine	Mes	Gueymard.
Marguerite		Marie Belval.
Raoul	MM.	Villaret.
Nevers		Lassalle.
Marcel		Belval.
Saint-Bris		Gailhard.

Belval a redemandé le rôle de Marcel, qu'avait repris M. Menu, pour assister au début de sa fille.

L'intérêt de cette reprise porte principalement sur les débuts de mademoiselle Belval, dont le talent a été très apprécié, au Théâtre-Italien, dans *Sémiramide.*

Italiens. — La clôture annuelle a eu lieu le 5 mai.

Opéra-Comique. — *Le Pardon de Ploërmel* vient d'être mis à l'étude.

— M. Du Locle va donner, du 1er au 15 juin, des auditions de la *Grande Messe*, composée par Verdi, et qui doit être chantée à Milan, le 22 mai, à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Manzoni, le poëte national italien. Un traité a été signé avec quatre grands artistes italiens, qui doivent venir à Paris exécuter la *Messe de Manzoni.* La propriété de la nouvelle œuvre de Verdi a été acquise par M. Léon Escudier.

Variétés. — Les Variétés ont reçu *le Chignon d'or*, opéra-bouffe de M. Tréfeu, musique de M. Jonas, joué l'an dernier à Vienne avec un grand succès.

Renaissance. — Le théâtre de la Renaissance donne *Gentil-Bernard*, avec Mlle Scriwaneck. Puis viendra l'opéra-bouffe en trois actes de MM. Clairville, Busnach et Litolff, *les Deux Diablesses*, qui sera la transformation de l'opéra-féerie *la Belle au Bois dormant.* Les principaux morceaux de la partition de

Litolff ont été intercalés dans la pièce refaite. Le reste sera nouveau, et écrit dans le genre bouffe. L'ouvrage est réduit à trois actes.

Bouffes-Parisiens. — Par suite d'une indisposition de M. Jacques Offenbach, la première représentation de *Bagatelle* est différée de quelques jours.

Folies-Dramatiques. — Quelques journaux ont annoncé la reprise de *la Fille de madame Angot*. C'est une erreur. Le succès mérité de *la Belle Bourbonnaise* est loin d'être épuisé, et on répète actuellement les rôles en double.

Porte-Saint-Martin. — *Les Deux Orphelines*, plus que centenaires, vont bientôt céder l'affiche au *Pied de mouton.*

Concert des Champs-Elysées. — Le Concert des Champs-Élysées, dirigé par M. de Besselièvre, a fait sa réouverture. L'orchestre, sous la direction de M. Cressonnois, est, comme toutes les années, remarquable d'entrain.

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

PARTANT POUR LA SYRIE

HISTOIRE D'UN PSEUDO-CHANT NATIONAL

Au mois d'octobre de l'année dernière, les journaux suisses annoncèrent la mort d'un artiste qui s'était retiré à Berne dans ces dernières années, dont le nom était depuis longtemps tombé dans l'oubli, et qui cependant, à l'époque de sa jeunesse, n'avait point été sans quelque talent et avait joui d'une certaine réputation. Il n'y aurait peut-être guère lieu, aujourd'hui, de s'occuper de cet artiste, qui s'appelait Louis-François-Philippe Drouet, et qui fut, il y a plus d'un demi-siècle, un flûtiste distingué, si une circonstance particulière ne le rendait digne de quelque attention.

Le fait en question consiste en ceci : que Drouet serait le véritable auteur de la musique de la trop fameuse romance : *Partant pour la*

Syrie, dont le second empire avait fait en quelque sorte sa *Marseillaise*. Il n'y a plus à douter que ce chant, faussement attribué par la tradition bonapartiste à la reine Hortense, n'a jamais été écrit par elle, du moins en ce qui concerne la musique; sous ce rapport, il lui a été maintes fois contesté, et, entre autres auteurs auxquels il a été attribué, il faut surtout citer Dalvimare, le harpiste célèbre, qui fut professeur de l'impératrice Joséphine et membre de la musique particulière de Napoléon Ier. C'est en Allemagne, je crois, que le nom de Drouet fut prononcé pour la première fois à ce sujet, et lors de la mort de cet artiste, un de nos confrères de Bruxelles, le *Guide musical*, publiait les lignes suivantes : — « On sait généralement peu que Drouet est le père de la fameuse romance *Partant pour la Syrie*. Le *Lexicon der Tonkunst* de Schilling renferme des détails très piquants sur cette partie de la vie de Drouet, détails que Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, a cru bon de laisser dans l'ombre. » C'est à Drouet lui-même, comme on le verra tout à l'heure, que nous nous adresserons pour connaître ces détails, très piquants en effet. Mais, auparavant, il n'est pas inutile de rappeler rapidement ce qu'il fut.

Fils d'un barbier français établi à Amsterdam et qui avait épousé une Hollandaise, il était né dans cette ville en 1792. Un musicien qui se faisait raser chez son père, et qui l'avait pris en affection à cause de sa gentillesse et de son intelligence, lui fit un jour cadeau d'une petite flûte et essaya de lui faire jouer de cet instrument; l'enfant était à peine âgé de quatre ans, et montra tant de bonne volonté et de dispositions naturelles que cet artiste se chargea de son éducation musicale. Le jeune Drouet fit des progrès rapides, et devint en peu de temps un flûtiste assez habile. Un peu plus tard, il fut amené à Paris par ses parents, et entra au Conservatoire pour perfectionner son talent, en même temps qu'il travaillait la composition avec Méhul et Reicha. Une notice que j'ai sous les yeux dit qu'il fut, à cette époque, attaché à la reine Hortense en qualité de « secrétaire musical », et ajoute — je ne sais si c'est avec malice — « qu'il avait alors vingt ans, et que c'était un des plus jolis garçons de Paris. » Le fait peut être exact, mais il est certain que les relations — au moins musicales—de Drouet et de la jeune reine dataient déjà de plusieurs années à cette époque, et qu'elles avaient commencé en Hollande.

Vers 1813, Drouet commença à se faire entendre dans les concerts, et se fit une brillante réputation. Après la Restauration, il fut appelé à faire partie de la musique de la chambre de Louis XVIII en qualité de première flûte; mais il quitta bientôt la France pour se rendre à Londres, où il obtint de grands succès. L'accueil qu'il reçut en cette ville l'ayant décidé

à s'y fixer, il y établit une fabrique de flûtes d'un nouveau modèle. Cette entreprise n'ayant pas réussi, il fut obligé de s'éloigner de l'Angleterre en 1818. Il retourna alors en Hollande, occupa pendant une année le poste de chef d'orchestre de l'Opéra français de La Haye, puis parcourut presque toute l'Europe en donnant des concerts, et visita successivement la Russie, toutes les parties de l'Allemagne, la Belgique, la Suisse et l'Italie. Il faisait surtout preuve, paraît-il, d'un grand talent dans l'exécution des œuvres classiques, et se faisait remarquer par la beauté du son qu'il tirait de son instrument, par son sentiment pathétique, par la pureté de son style, et par sa manière de phraser.

Comme beaucoup d'artistes, Drouet avait l'humeur voyageuse. De retour en France en 1828, il fit, l'année suivante, un nouveau et court séjour en Angleterre, retourna ensuite en Allemagne par la Belgique et la Hollande, revint une troisième fois à Paris en 1832, s'y maria, puis parut se fixer en Suisse. En 1840 pourtant, il entra comme maître de chapelle à la cour du duc de Saxe-Cobourg. Il conserva ces fonctions pendant plus de quinze années, resta encore quelques années en Allemagne, et enfin s'établit décidément en Suisse, où il est mort.

Drouet a beaucoup composé pour son instrument. Outre une Méthode de flûte, publiée par lui avec texte français et allemand, il a écrit des concertos, des duos et trios pour flûtes, des duos pour flûte et piano, des fantaisies et thèmes variés avec accompagnement d'orchestre, et un grand nombre de morceaux de genre. C'était, en somme, un artiste fort habile et fort distingué, qui eut son heure de quasi-célébrité, et dont les succès en Europe furent retentissants et prolongés.

Quant à la reine Hortense, on sait qu'elle avait, sinon des aptitudes, du moins des prétentions musicales. Elle chantait, dit-on, agréablement, et elle donna sous son nom plusieurs romances dont elle passait pour avoir écrit, et les paroles, et la musique. Fétis, qui lui a consacré un article dans sa *Biographie universelle des musiciens*, a écrit sur elle les lignes suivantes : « Plantade avait été le maître de chant de la reine Hortense lorsqu'elle était au pensionnat de madame Campan : elle acquit par ses leçons un talent distingué, particulièrement dans l'art de chanter la romance. Douée d'un heureux instinct mélodique, elle a composé de jolies pièces de ce genre, au nombre desquelles on remarque celle qui commence par ces mots : *Partant pour la Syrie*. Cette romance, qui eut un succès de vogue vers 1810, est devenue populaire en France depuis 1852. »

Cette romance, qui ne dut évidemment sa célébrité qu'au nom de son auteur, vrai ou présumé, — car c'est une mélodie banale et une fort mé-

diocre composition — n'a pas été écrite en France, et vit le jour en Hollande. J'ai dit que c'est à Drouet lui-même que je m'adresserais pour avoir des détails à ce sujet, et c'est ce que je vais faire. Drouet a publié il y a quelques années, dans un journal allemand, des Mémoires ou des fragments de Mémoires écrits par lui. Je n'ai point ce journal à ma disposition, mais j'ai sous les yeux trois numéros d'un journal spécial de Chicago, *the Musical Independent* (numéros de novembre et décembre 1872 et janvier 1873), dans lequel se trouve une traduction anglaise de la partie des Mémoires de Drouet qui a trait à *Partant pour la Syrie.* Je vais me servir de cette traduction pour faire connaître les faits révélés par lui à ce sujet, et donner l'historique du long et laborieux enfantement de cette romance (1).

On sait que la reine Hortense, qui vivait en mésintelligence presque continuelle avec son époux, le roi Louis, résidait la plupart du temps à Paris, et n'allait que rarement en Hollande. Pendant les rares séjours que, de loin en loin, elle faisait à la cour d'Utrecht, son passe-temps favori était d'essayer à mettre en musique des vers que, généralement, elle avait elle-même écrits. « Comme elle était, dit Drouet, absolument ignorante des règles de la composition et même de la notation, elle suivait en cela son caprice, et cherchait ces mélodies en fredonnant et en faisant des roulades. Mais comme elle était même incapable de transcrire correctement ces mélodies, elle m'envoya chercher un jour pour mettre ses idées sur le papier et leur donner une forme à peu près acceptable. C'est en 1807 que je reçus, pour la première fois, l'ordre de venir auprès de la reine, dans son appartement particulier ; je n'avais alors que quinze ans, et je parlais librement, en vrai Hollandais. Elle me montra quelques vers faits par elle, et que voici :

(1) « ..... Drouet a été aussi le secrétaire musical de la princesse Pauline, sœur de l'empereur Napoléon. Cette princesse composait des romances, mais elle ne savait pas les écrire, et Drouet était chargé de cette tâche. La vie de la princesse Pauline a été assez commentée par les fabricateurs de Mémoires, mais non point de telle façon qu'il n'y eût point quelque obscurité dans les détails. On en peut dire autant en ce qui concerne Drouet. Parfois il était appelé vers une heure de l'après-mid chez la princesse, celle-ci se trouvant encore au lit; elle fredonnait quelques notes. « Comment trouvez-vous cela, monsieur Drouet? — Charmant, princesse. — Vrai- « ment? Mettez-le donc sur le papier. » — Et Drouet écrivait aussitôt quelque chose de ses propres idées, car la princesse ignorait absolument ce qu'il y avait à faire de trois ou quatre modulations dont se compose une romance. Drouet occupa aussi les fonctions de secrétaire musical de la reine Hortense, et ce serait sous la dictée de la reine qu'il aurait écrit la romance : *Partant pour la Syrie.* Drouet n'a pas été récompensé, ainsi qu'on l'a dit, de tout le temps qu'il a consacré à la reine. » (*Universal-Lexicon der Tonkunst.* Supplementblatt, von G. Schilling.—Stuttgart, 1841.) Schilling tenait ses renseignements de Drouet en personne.

Partant pour la Syrie
Le jeune et beau Dunois
(Rrr-ra ta plan !)
Venait prier Marie
De bénir ses exploits.
Faites, reine immortelle,
Lui dit-il en partant,
Qu'aimé de la plus belle
Je sois le plus vaillant.
(Rrr-ra ta plan!)

« Elle était assise devant une table, et, essayant de chanter quelques notes, elle aurait bien voulu trouver une mélodie qui s'adaptât sur ces paroles. Tout en s'occupant de cela, elle mangeait du sucre candi et arrangeait de certaine façon un paquet de cartes étalées devant elle. C'était à moi maintenant de construire une romance ou une ballade avec les quelques notes qu'elle venait de chanter, ou plutôt de composer moi-même une mélodie en me servant des fragments inventés par la reine. C'est ainsi qu'est né l'air bien connu : *Partant pour la Syrie.*

« Si cette petite ballade avait été publiée comme étant l'œuvre d'un obscur garçon de quinze ans, elle aurait passé sans doute inaperçue; mais venant de la reine Hortense, elle fut bientôt l'objet de l'admiration générale, et chacun voulut l'avoir. Le succès fut immense, et *Partant pour la Syrie* devint pour l'empire ce que la *Marseillaise* avait été pour la République. »

Ce qui suit est un peu délicat; mais on voudra bien se souvenir que c'est Drouet qui parle, et que ceci n'est qu'une simple traduction :

« Comme j'avais entendu rapporter une foule de jolies et alléchantes historiettes concernant la reine, je me sentis absolument comme chez moi en sa présence. A peine avais-je fini de noter la mélodie, que je fus assez hardi pour lui dire : — « Vous battez les cartes, madame? Vous êtes « donc devineresse? Mais, puisque j'ai noté les airs que vous n'eussiez « pu écrire vous-même, ne voudriez-vous point reconnaître ce service « en me disant la bonne aventure? » La reine, à ces paroles, fronça d'abord les sourcils, puis réfléchit un moment en me regardant avec sévérité. Je soutins son regard, ignorant alors ce que l'étiquette exigeait d'un simple mortel : ne parler que les yeux baissés aux têtes couronnées, et se borner à répondre sans jamais interroger.

« Elle se décida pourtant bientôt, et me dit en souriant : «—Eh bien, « mon enfant, je vais vous satisfaire; asseyez-vous et écoutez bien ce « que je vais vous dire. Seulement gardez-vous bien de rien répéter à

« personne, pas même à quelqu'un de votre famille, de ce que je vous « révèlerai, parce que cela irriterait les Parques et qu'il vous arriverait « précisément le contraire de ce que je vais vous prédire. » La reine se mit alors à battre les cartes, en prenant un air sérieux ; puis sa physionomie s'éclaircit, et elle me prédit un avenir des plus heureux. Elle omit pourtant de m'annoncer ce qui devait m'arriver un moment après, c'est-à-dire que je me brûlerais les mains en essayant de la sauver des flammes.

« Tandis qu'elle parlait, en effet, une bougie allumée (dont elle venait de se servir pour cacheter une lettre à l'amiral V.....) tomba sur sa robe, et les flammes l'enveloppèrent en un instant. Je me précipitai à ses pieds, et, l'étreignant avec force, j'étouffai le feu avec mes mains, non sans me brûler cruellement. — « Pauvre enfant ! » s'écria la reine. « Comme vous vous êtes brûlé pour me sauver ! Sans vous j'aurais été « perdue, brûlée vivante ! Et je n'oserai pas même en parler, car per- « sonne ne doit savoir que j'ai écrit et cacheté une lettre. »

« En me plaignant ainsi, elle examinait mes mains, soufflait dessus, et les frottait doucement avec du cold-cream. Et comme elle me recommandait de nouveau de ne rien dire de cet accident : — « Mais comment « allez-vous faire ? ajouta-t-elle. Vous devez jouer demain soir devant le « roi, et vous avez promis de jouer après-demain au concert de Rode. « Comment pourrez-vous vous servir de vos doigts, si terriblement « brûlés ? » — « Soyez sans inquiétude, Majesté, répondis-je, je vous « obéirai, en ne parlant à personne de cet événement. Je ferai dire à la « cour qu'un abcès venu à l'un de mes doigts me met dans l'impossibilité « de jouer ; de plus, je tousserai comme un poitrinaire, et le roi, qui me « dit toujours que je travaille trop, que je mange trop peu, que je suis « sec et jaune comme une momie, et que je n'ai plus qu'un an à vivre, le « roi croira que je suis très malade. Il m'enverra, comme d'habitude, « une boîte de pastilles, un sac de gruau d'avoine et une bouteille de « madère. Je donnerai les pastilles aux servantes, mon poney mangera « l'avoine, et, quant au madère, mon père s'en régalera. Dans huit jours, « mes brûlures étant guéries, je pourrai jouer à la cour. Le roi me « demandera alors si j'ai mangé les pastilles et avalé chaque matin une « cuillerée de madère ; je répondrai affirmativement, et Sa Majesté « croira qu'elle m'a encore une fois sauvé la vie. Mais, ajoutai-je, je « croyais, madame, qu'on devait toujours, et en toute chose, commencer « par le commencement. Serait-il possible que je me fusse trompé ?

— « Assurément non, répliqua la reine, et l'on doit toujours, en effet,

« commencer par le commencement. Mais que signifie cette étrange « question ?

« — Pourquoi alors, lorsqu'elle me disait si obligeamment ma bonne « aventure, Votre Majesté ne m'a-t-elle pas prédit tout d'abord la *mau-* « *vaise* aventure qui vient de m'arriver ? »

« La reine rougit avec quelque embarras, puis elle répondit : — « Mais « monsieur, il faut que vous sachiez qu'on ne peut prédire que ce que « disent les cartes. Ensuite, j'ai remarqué que vous avez coupé beau- « coup trop haut. Ce n'est pas cela, et il faut couper plus au milieu. « D'ailleurs, ces cartes ne sont pas bonnes ; elles viennent de Bruxelles, « où l'on ne sait rien faire, si ce n'est de la dentelle. J'en ferai venir « d'autres de Paris, et je vous montrerai comment il faut couper et ce « qu'il faut penser. Alors, vous verrez. »

Cette petite scène eut des suites presque graves. Drouet raconte qu'en quittant la reine il entendit le roi, qui entrait chez elle, manifester à haute voix son étonnement d'une odeur de brûlé qu'il disait sentir, et il affirme que le lendemain, et sans que l'on sût pourquoi, la reine partait de grand matin pour Paris. Peu après, il fut mandé à la cour, ce qui n'avait pas lieu de l'étonner, Drouet étant, comme artiste, au service du souverain, auquel d'ailleurs, quoique tout enfant, il avait donné des leçons de musique avant que celui-ci montât sur le trône.

« Aussitôt que le roi fut seul avec moi, dit-il, il m'engagea obligeamment à m'asseoir, et m'adressa quelques questions au sujet de ce qui s'était passé dans le boudoir de la reine, en ma présence, la veille de son départ. Je lui répondis simplement que j'avais écrit sur les paroles : *Partant pour la Syrie*, une mélodie que la reine m'avait dictée, et que, ma tâche remplie, j'avais obtenu la permission de me retirer. Je réussis à éluder les questions que le roi me posa successivement à ce sujet, et lorsqu'il vit qu'il ne pourrait rien obtenir de moi par la crainte qu'il semblait vouloir m'inspirer, il changea de ton et voulut essayer s'il réussirait mieux par la douceur et la grâce. — « Vous souvenez-vous, « me dit-il, monsieur Drouet, du temps où vous me donniez des leçons? « Vous n'étiez alors qu'un petit garçon, et pourtant vos leçons n'étaient « vraiment pas mauvaises. Vous me grondiez quand je faisais des fautes « ou que je ne phrasais pas bien, et vous me menaciez de ne plus revenir « si je ne travaillais pas mieux. Vous en souvenez-vous? — Certai- « nement, Sire, répliquai-je en faisant la révérence, je n'oublierai « jamais ce plaisir. — Ah ! mon ami, voici que vous parlez comme « un vieux courtisan, et vous n'êtes encore qu'un enfant. »

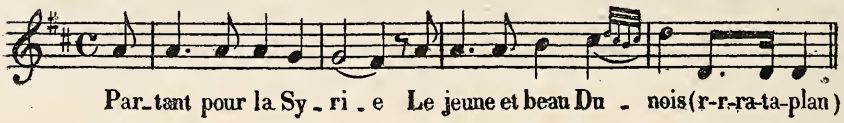
« Le roi voulut alors recommencer à me questionner sur les faits tou-

chant la journée de *Partant pour la Syrie*, mais en vain, naturellement. Alors, il me salua gracieusement de la main, et me congédia. »

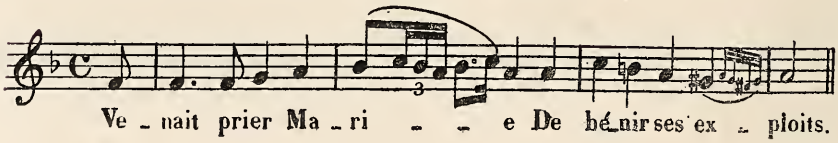
Ceci amena la disgrâce de Drouet. Le lendemain de cet entretien, un grand concert avait lieu à la cour, dans lequel il devait exécuter une de ses compositions. Il s'y rendit; mais, lorsqu'on remit au roi le programme de la soirée, celui-ci, avec un crayon, effaça le nom de Drouet et le titre du morceau qu'il devait jouer. Quand vint le tour de ce morceau, et que les invités apprirent que le roi l'avait rayé du programme, l'étonnement fut unanime, et se manifesta par de longs chuchotements.

Nous passerons sous silence certains détails relatifs à cette disgrâce, et qui n'ont pas trait directement à notre sujet, et nous reprendrons le récit de Drouet au moment où il recommence à parler de *Partant pour la Syrie*.

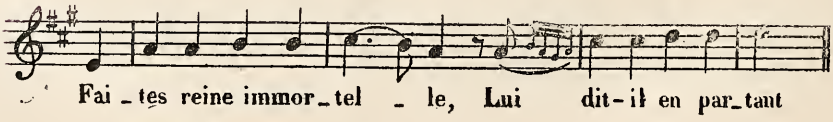
« Pour finir, dit-il, je veux raconter comment la reine Hortense, en mangeant du sucre candi, en jouant aux cartes et en se regardant dans la glace, composait : *Partant pour la Syrie*, et comment je transcrivais cette romance sur le papier. La reine, en faisant le tour de sa chambre, commença à chanter ainsi :



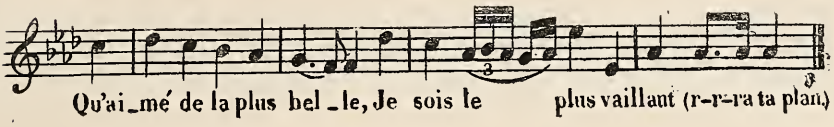
« Quelques minutes après, elle recommença à faire des roulades, et en même temps elle changea de ton :



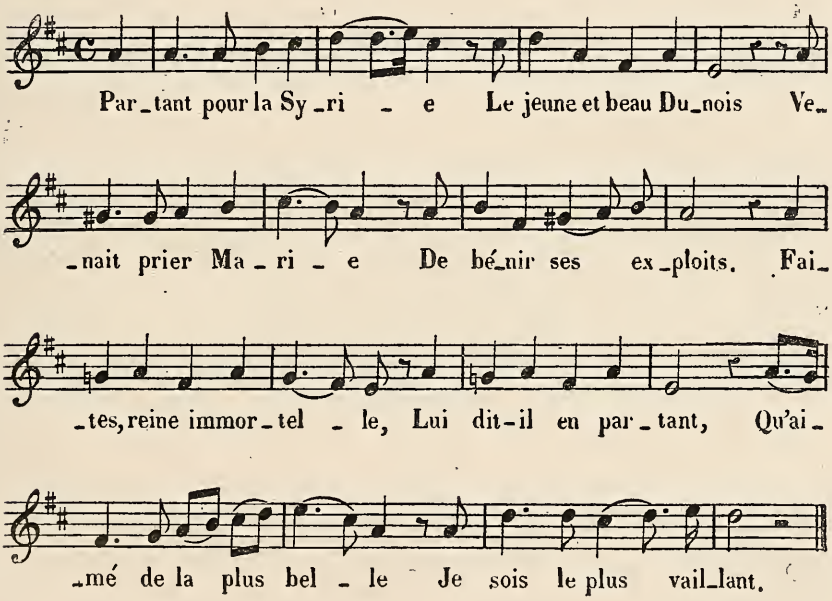
« Un instant après, elle reprit, encore dans un autre ton :



« Enfin, elle finit comme suit :



« Nous avons vu qu'immédiatement après l'accident dont j'ai parlé un petit malentendu matrimonial s'était produit entre la reine et son royal époux, et qu'elle quittait précipitamment la Hollande, sans plus songer à sa romance. J'avais emporté les quelques fragments de mélodies qu'elle m'avait fait écrire sous sa dictée, et, une fois rentré chez moi, j'avais définitivement arrangé l'air de la façon que voici :



On voit que Drouet ne se servit guère, pour écrire *sa* romance, des fragments mélodiques que lui avait dictés la reine; il s'en tint en quelque sorte au style, à l'allure générale des phrases qu'elle lui avait chantées, et, que ce fût involontaire ou cherché de sa part, il reproduisit assez fidèlement cette allure et ce style, si souverainement poncifs et banals. On remarquera que dans la version complète qu'il donne ici, la dernière période, qui comprend les deux derniers vers, n'est point répé-

tée, comme on l'a fait depuis, en la terminant la première fois sur la médiante, répétition si agaçante et si insupportable. De plus, on pourra observer que la reine Hortense avait la mémoire assez meublée, musicalement parlant, et que son inspiration pêchait un peu par la nouveauté. Pour ne citer que deux réminiscences, on peut signaler le début du troisième fragment : *Faites, reine immortelle*, qui est directement emprunté à la *Marseillaise*, et la fin du quatrième, qui reproduit, au contraire, la chute du *Chant du Départ*.

Revenons maintenant au récit de Drouet.

« Je terminai cette romance, dit-il, avec l'accompagnement, en moins d'une heure. Quelques mois après, la reine étant revenue en Hollande pour quelques jours, et m'ayant fait prier de me rendre auprès d'elle avec la composition que j'avais écrite sous sa dictée, je m'empressai de lui obéir. Après avoir essayé la romance, et à force de l'étudier, elle parvint enfin à la savoir. C'est à peine si elle connaissait ses notes, et, lorsqu'il lui arrivait de faire une faute, elle s'écriait : — « Comme j'ai peu « de mémoire! J'ai composé cette romance et je vous l'ai dictée; je de- « vrais assurément la savoir. Mais j'ai à penser à tant de choses!... »

« Puis, tout à coup : — « Dites-moi, monsieur Drouet, est-ce bien là « l'air que vous avez transcrit pour moi? — Note pour note, madame. « — C'est que je ne voudrais point, mon ami, acquérir une réputation « aux dépens d'autrui. Êtes-vous bien sûr que vous ne m'avez pas aidée « un peu? — Oh! Votre Majesté a un tel talent musical, qu'elle n'a « pas besoin de la faible assistance des autres. Si j'avais substitué mes « idées aux vôtres, c'eût été priver une couronne de ses diamants, pour « en mettre de faux à la place. — Vous avez toujours quelque chose « d'aimable à dire, monsieur Drouet. »

Drouet, on le voit, faisait de l'esprit à bon marché. Mais laissons-le terminer.

« La reine me pria alors de lui faire faire quelques copies très soignées de sa romance. Je les fis faire en effet, et les payai quarante florins, que Sa Majesté oublia de me rembourser. Voici donc mes profits en cette affaire : Pour avoir écrit cette romance et m'être brûlé les mains, j'avais reçu un peu de cold-cream, et le roi me doit encore les dix derniers mois de mon service à la cour, en l'an 1810.

« La romance *Partant pour la Syrie* devint le chant populaire de la France en 1848 ; elle marqua le règne de Louis-Napoléon Bonaparte, le fils de la reine Hortense, le prisonnier de Ham, le fugitif d'Amérique en Angleterre, le président et le second empereur des Français. Toutes ces

choses-là, la reine avait oublié de me les prédire lorsqu'elle consultait pour moi les cartes en 1807. »

Il ne m'a pas semblé inopportun de rappeler, d'après Drouet, l'enfantement et les origines de *Partant pour la Syrie*. A moins que cet artiste n'ait voulu se rendre coupable, sur ses vieux jours, d'une immense mystification, à laquelle il n'avait d'ailleurs aucun intérêt, son amour-propre n'ayant que médiocrement lieu d'être flatté de la composition qu'il s'attribue, je pense qu'on peut tenir pour exacts et vrais les détails circonstanciés qu'il donne à son sujet. En tous cas, ces détails m'ont paru assez intéressants pour n'être pas ignorés en France.

ARTHUR POUGIN.

LE RÉALISME

DANS

L'OPÉRA-COMIQUE AU XVIII SIÈCLE [1]

VADÉ

1720 — 1757

La complaisance excessive de Vadé, ses veilles, ses travaux, et les plaisirs de toute espèce auxquels il s'abandonnait sans retenue, avaient gravement compromis sa santé. Le jeu et la table ne lui étaient pas indifférents; enfin, il abusait de son tempérament, qui était robuste.

« J'ai su par un de ses amis, — dit Fréron, — que, dans le cours de six années consécutives qu'ils avaient demeuré ensemble, il n'était jamais rentré qu'à trois ou quatre heures du matin. Il commençait à reconnaître les égarements et les dangers de sa conduite ; il se proposait d'être plus sage, plus sédentaire et plus laborieux. Ces heureuses dispositions se sont développées à sa dernière heure, et il est mort dans des sentiments très chrétiens, le lundi, 4 juillet 1757, sur les cinq heures du soir (2). »

« Il fut enterré à Saint-Germain-l'Auxerrois. Il était âgé de trente-sept ans et demi (3).

« Le Vaudeville, cet enfant de la franchise et de la gaieté nationale,

(1) Voir les numéros des 1er janvier, 15 février et 15 mai.

(2) Fréron : *l'Année littéraire*, 1757. — T. IV, p. 355 et 351.

(3) Vadé avait laissé son nom à une fille naturelle qui débuta dans la tragédie au Théâtre-Français, en 1776, et qui mourut, en 1780, d'une fluxion de poitrine.

est mort avec ce poète naïf, » écrivait alors Monnet ; et il ajoute : « La mort de M. Vadé fut pour moi une perte irréparable qui, jointe à ma mauvaise santé, m'obligea de quitter ma direction (1).

Vadé laissait encore plusieurs comédies et quelques opéras-comiques inédits.

La Canadienne, comédie en un acte, en vers, ne fut jamais représentée ; mais elle a été imprimée, et n'offre rien de bien saillant.

Ses deux opéras-comiques, *le Mauvais Plaisant* et *la Veuve indécise*, parodie de *la Veuve coquette*, ancien acte d'opéra, ne furent représentés qu'après sa mort ; le premier, le 17 août 1757 ; le second, le 24 septembre 1759.

« *Le Mauvais Plaisant, ou le drôle de corps*, n'aurait pas dû être représenté. L'auteur n'avait fait que l'ébaucher, et ne l'aurait sûrement pas donné tel qu'on l'a trouvé à sa mort. La pièce n'était pas finie ; il y manquait quatre ou cinq scènes ; les autres n'étaient ni liées, ni retouchées ; en un mot, c'était un croquis plutôt qu'une pièce. On l'a fait achever et arranger par une autre main, et l'on ne s'en aperçoit que trop.

« On est un peu dédommagé de toutes ces platitudes par quelques couplets assez heureux, tels que celui-ci, sur l'air du *Menuet d'Exaudet*, où l'auteur a défini la bonne compagnie :

Bien penser,
S'énoncer,
D'un air libre,
Mais sans trop de liberté,
Et de l'égalité
Conserver l'équilibre ;
Obliger
Sans songer
Qu'on oblige,
Immoler sa volonté
Quand la société
L'exige ;
Se prêter, quand on raisonne,
Aux raisons que l'on nous donne,
Faisant voir
Leur pouvoir
Sur les nôtres :
On a de l'esprit, on plaît,

(1) *Ibid.*, p. 78, 81 et 82.

Dès que l'on satisfait
Les autres.
Possédant
Le talent
D'être aimable,
Joindre à ces variétés
Les belles qualités
Pour paraître estimable
Amuser
Sans user
D'épigramme :
Tel qui rit d'un trait lance,
En est toujours blessé
Dans l'âme.
(Scène VI.) (1).

Quant à *la Veuve indécise*, le canevas seul de cet opéra-comique en un acte fut trouvé dans les papiers de Vadé. Un homme d'esprit travailla sur ce canevas, et en fit une fort jolie pièce dont Duni écrivit la musique (2).

Vadé fut vivement regretté du public et des gens de goût ; grâce à lui, la bonne société, qui jusqu'alors avait déserté les théâtres de la foire, à cause de leur licence, s'empressait d'y accourir assidue et nombreuse.

Le prologue d'ouverture, du 3 février 1758, dû à la plume de Panard et de Favart, contient un éloge heureux de l'auteur du *Suffisant* et du *Trompeur trompé :*

De plus en plus le goût s'épure,
Et pour plaire il faut aujourd'hui
Fine critique sans satire,
Fonds heureux et joli détail,
Et que les Dames puissent rire
Sans le secours de l'éventail.

Ces quatre derniers vers désignent les ouvrages de Vadé, que le couplet suivant propose pour exemple à tous ceux qui voudront courir la même carrière. Ce couplet charmant caractérise on ne peut plus parfaitement l'aimable auteur de tant de jolis ouvrages. On dit à ses successeurs :

(1) Fréron : *l'Année littéraire*, 1757. — T. VII, p. 31 à 35.
(2) *Ibid.*, 1759. — T. VI, p. 263 et 264.

AIR du Menuet d'Exaudet.

Observez
Et suivez
Ce modèle :
Comme lui peignez les mœurs,
Prenez de ses couleurs
La teinte naturelle.
Que le trait
Du portrait
Soit fidèle ;
Consultez la vérité,
L'art n'a rien mérité
Sans elle.
Ses couplets, dont l'harmonie
Au sens est toujours unie,
Sont limés
Et rimés
Sans contrainte ;
Ses petits vers mesurés,
Serrés,
Coupés,
Frappés,
Ont du bon goût
En tout
L'empreinte.
Unissant
Le plaisant
A l'utile.
Il traitait tous les sujets
Et selon les objets
Il variait son style.
Tout y prend
Différent
Caractère.
Il n'est point de mauvais ton
Lorsque l'on a le don
De plaire (1).

Un autre à-propos, intitulé *l'Ombre de Vadé*, suppose que cet auteur doit faire jouer une pièce de sa composition devant *Pluton*. *Momus*, envoyé sur la terre pour lui amener des acteurs, arrive accompagné de *Nicaise*.

(1) Voyez la *Répétition interrompue*, par Panard et Favart, reprise, le 3 février 1758, avec des additions et des changements.

de *Jérôme,* de *Fanchonnette* et de *madame Saumon*, — l'un des types des *Racoleurs.* — Ces acteurs font, chacun suivant son caractère, l'éloge de Vadé, et témoignent par les transports les plus vifs la joie qu'ils ont de le revoir.

Cet à-propos est de Taconet; il fut représenté à Lorient, en Bretagne, au mois de novembre 1757. Ce fait dit assez la popularité de Vadé.

Son caractère et ses talents nous semblent résumés d'une façon heureuse, dans ce quatrain placé au bas de son portrait (1) :

Bon citoyen, ami fidèle,
Plaisant sans fiel et galant sans fadeur;
Il n'eut de maître que son cœur;
La nature fut son modèle (2).

Les autres productions de Vadé sont *la Pipe cassée*, *poème épi-tragi-poissardi-héroï-comique* (*sic*); *les Quatre Bouquets poissards; Lettres de la Grenouillère*, *entre M. Jérôme Dubois*, *pêcheux du Gros-Caillou*, *et mademoiselle Nanette Dubut*, *blanchisseuse de linge fin;* des *Épitres en vers,* des *Madrigaux*, des *Fables*, des *Chansons* et des *Amphigouris.*

En 1791, un nommé Harvant fit paraître un petit volume in-12, sous ce titre : *le Petit Neveu de Vadé*, avec cette épigraphe, tirée du *Barbier de Séville :* « Eh, vive la joie! Qui sait si le monde durera encore trois semaines ! »

« Le petit neveu (lit-on dans les *Petites Affiches* du 21 août 1791) a beaucoup de l'originalité de son oncle, et l'auteur le fait briller par beaucoup d'esprit, de facilité à faire des vers, et une grande habitude de parler et d'écrire le langage des halles, langage plein de bons mots, de calembours, de rimes et de répliques souvent très fines et très piquantes... Ce genre-là n'a pas un grand nombre d'admirateurs, mais il a néanmoins son mérite, et nous engageons ceux qui l'aiment à se procurer cet ouvrage, où ils trouveront au moins de l'esprit, et l'esprit plaît toujours, de quelque manière qu'il se présente. »

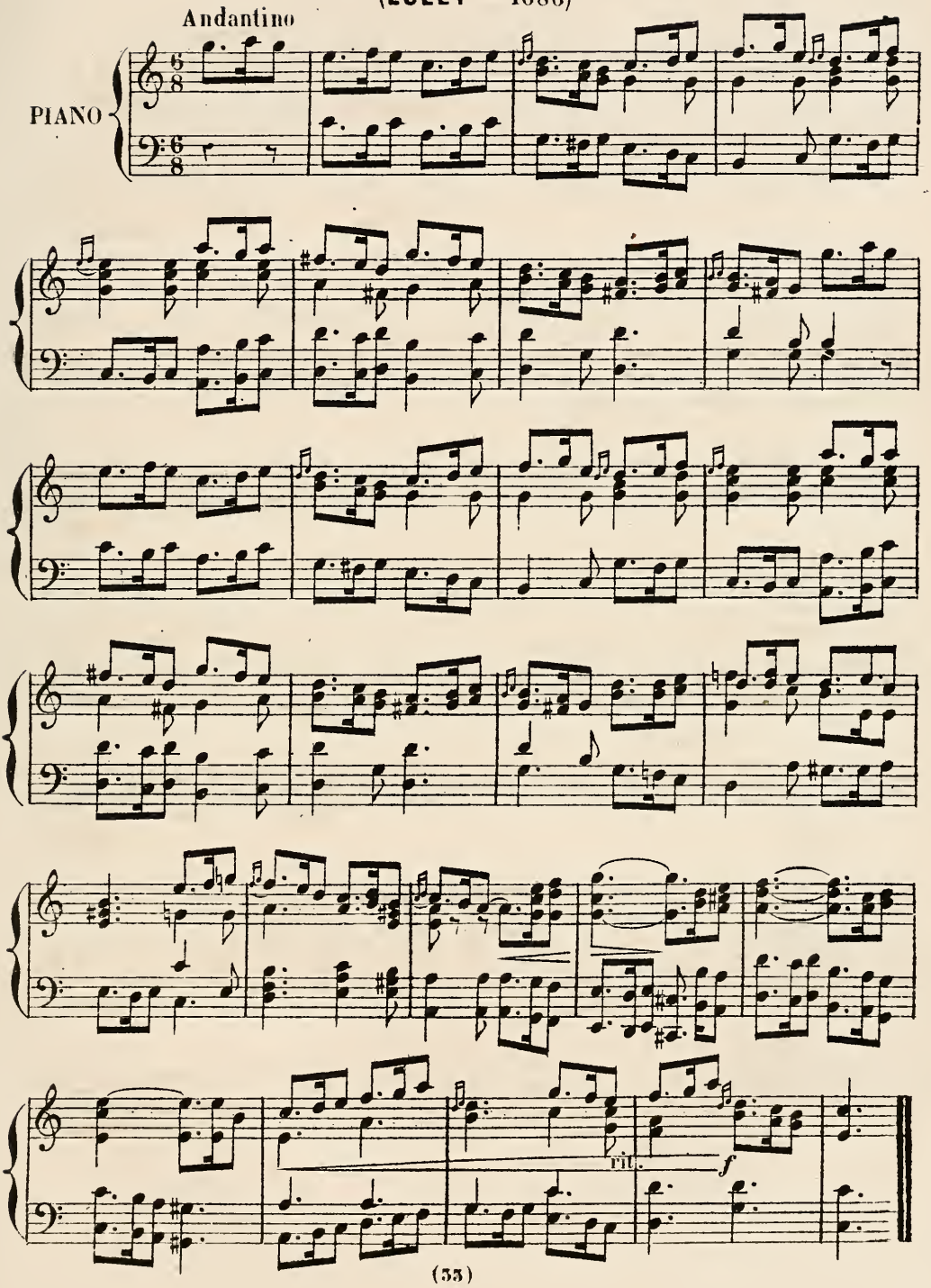
CH. BARTHÉLEMY.

(1) Gravé par Fiquet, d'après le tableau de Richard.

(2) On ne connaît pas l'auteur de ce quatrain. Il nous semble y reconnaître la touche de Favart, ou plutôt de Panard.

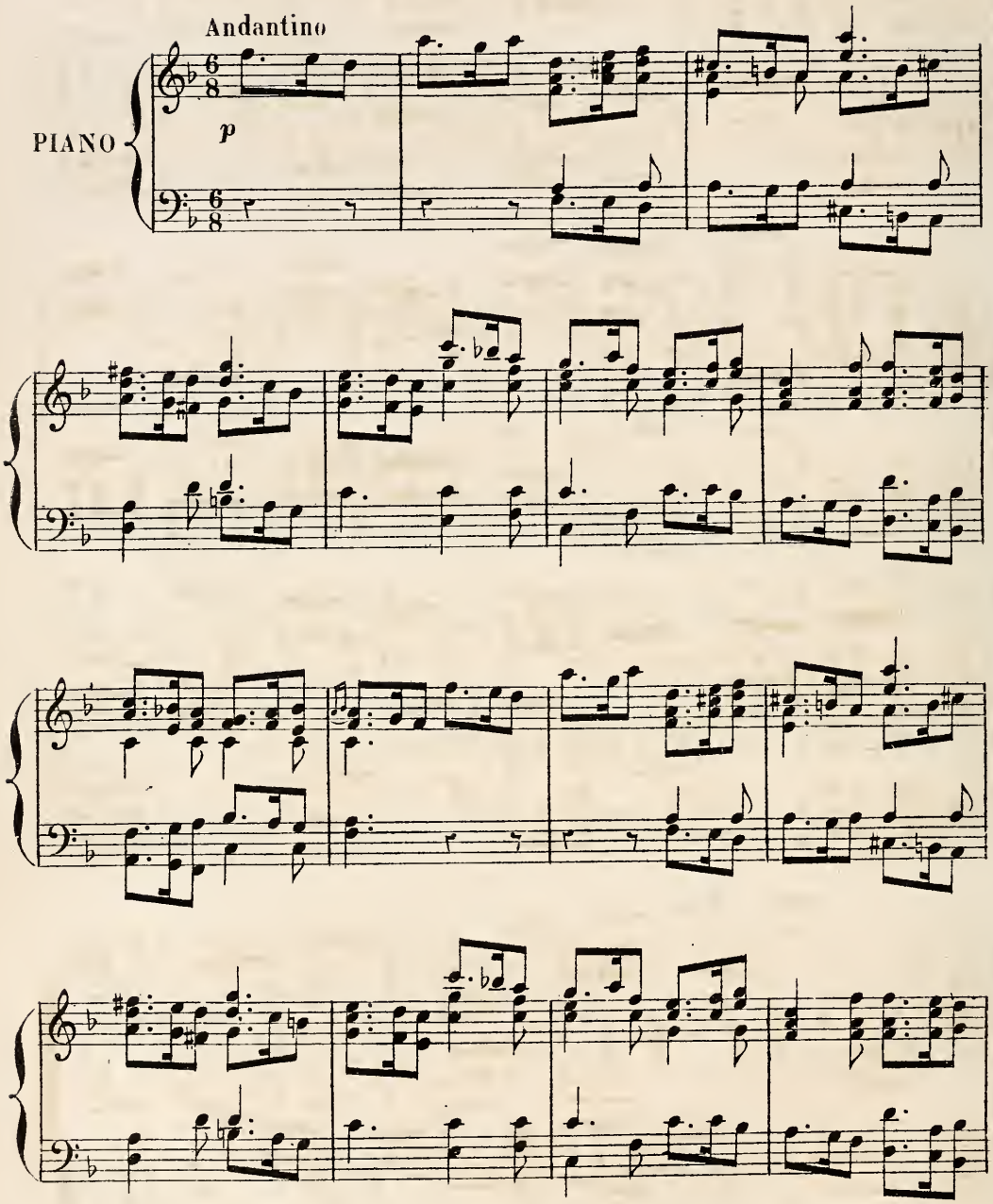
CANARIES D'ARMIDE

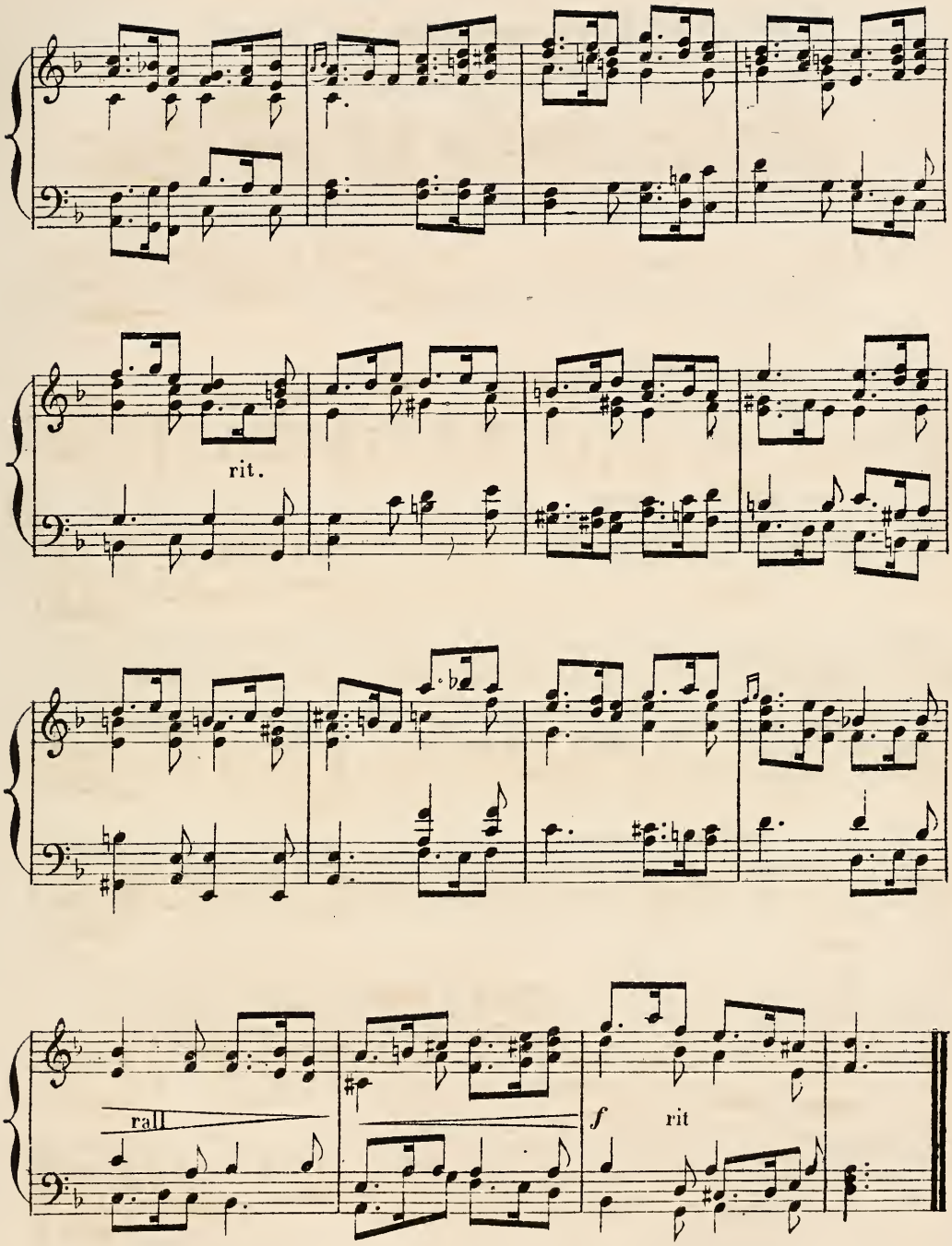
(LULLY — 1686)



CANARIES DE L'EUROPE GALANTE

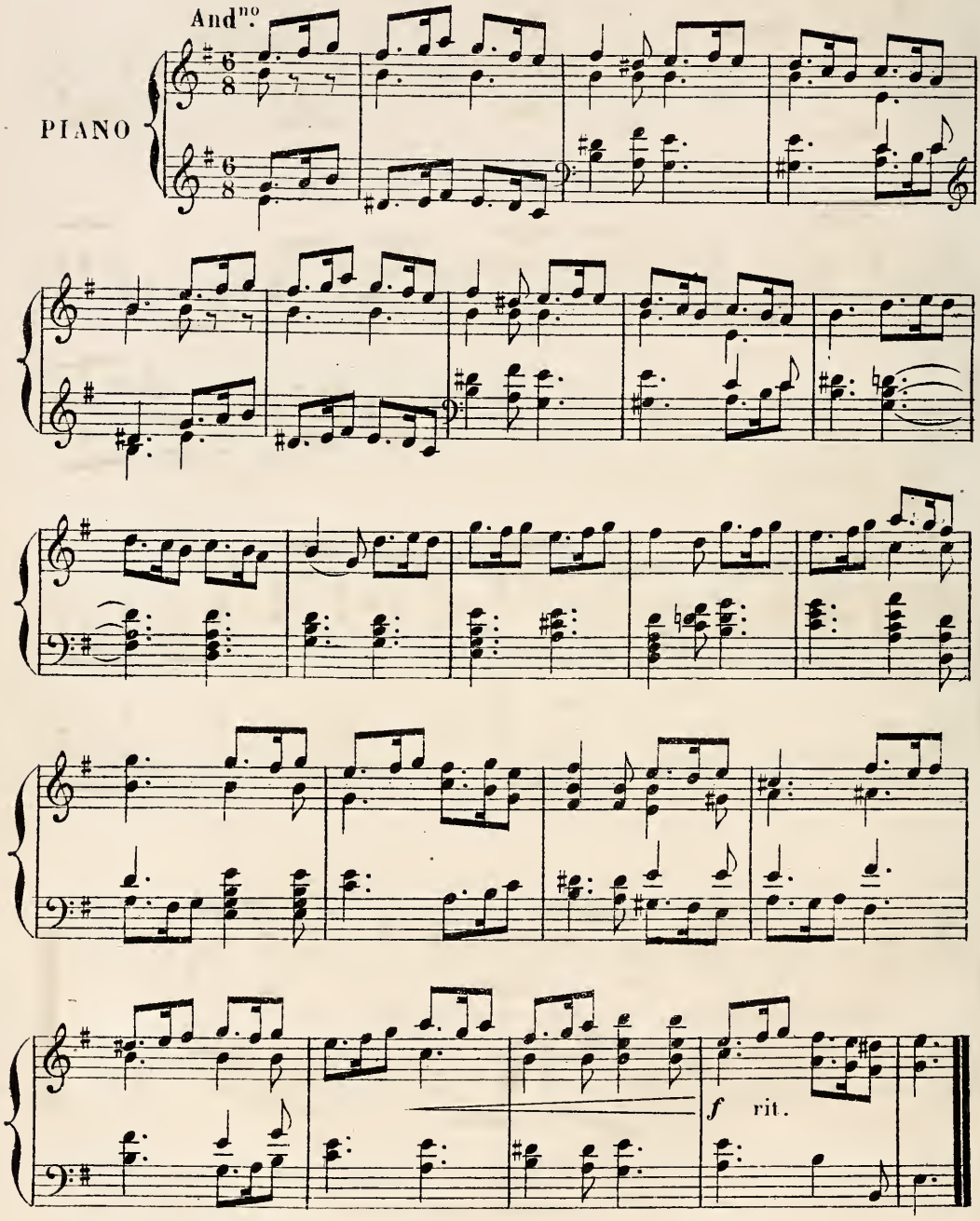
(CAMPRA—1697)




rit.
rall
f
rit

CANARIES D'AMADIS DE GRECE

(DESTOUCHES–1699)



LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE

Les circonstances dans lesquelles ce travail a été commencé me font espérer qu'il sera lu avec intérêt. Si le sujet que je dois traiter est loin d'avoir une raison d'actualité, il semble posséder au moins le mérite d'apporter de précieux documents à l'histoire musicale.

Un abonné, par une lettre adressée au directeur de cette Revue, demande avec instance l'explication du mot : *passacailie* qu'il a vu souvent placé en tête des morceaux de musique du siècle dernier.

J'allais donc, sur la prière de notre directeur, me mettre en mesure de satisfaire ce correspondant, lorsqu'il m'est venu la pensée d'entreprendre un travail d'ensemble plus complet, qui pût faire connaître aux lecteurs tous les « airs à danser » dont les noms se retrouvent sans cesse dans nos vieilles partitions, depuis Lulli jusqu'à Gossec et Cherubini, noms oubliés pour la plupart, et dont au moins on ignore, maintenant, la signification et la provenance.

Il est bien entendu, tout d'abord, que je ne vais pas me lancer dans une étude approfondie des « entrechats », du « ballon », et du « jetté-battu ». Sans compter mon ignorance notoire en semblable matière et l'inopportunité d'un pareil travail dans ces colonnes, il me serait impossible de rassembler les matériaux nécessaires pour mener à bien cette périlleuse entreprise.

Ce ne sera donc qu'au point de vue purement musical que j'étudierai les différentes « danses à caractère » usitées à l'Opéra sous Louis XIV,

Louis XV et Louis XVI. Avec les partitions et quelques écrits contemporains, j'espère pouvoir reconstituer l'ensemble des ballets de nos pères, qui connaissaient peu « le ballet d'action » et ne se servaient, pour leurs danses, que de types tout faits, dont le rhythme et la contexture étaient toujours les mêmes et qui se nommaient :

Canaries, Passacaille, Passepied, Forlane, Rigaudon, Bourrée, Pavane, Sarabande, Gigue, Chaconne, Menuet, Musette et Tambourin.

Sans rappeler les prouesses du Roi-Soleil comme danseur émérite, il ne faut pas oublier quelle était l'importance de l'art chorégraphique dans notre vieux théâtre. La danse faisait partie intégrante du spectacle à l'Académie royale de musique, et il n'existe pas un ouvrage, si petit qu'il soit, où la danse n'ait figuré côte à côte avec le chant et la symphonie.

Les musiciens qui veulent bien connaître l'histoire du théâtre de l'Opéra au dix-huitième siècle doivent donc au moins savoir le nom des danses qui y étaient exécutées chaque soir.

I

LES CANARIES

Je m'occuperai tout d'abord des « canaries » (que l'on appelait aussi « les canaris » et « la canarie »), parce que cette danse a été très vite abandonnée, bien qu'elle ait été la contemporaine des passacailles, passepieds et de tous les autres airs à danser qui doivent figurer dans ce travail. A partir de l'école Lulliste, à l'époque de Colasse et de Mouret, on n'en trouve plus de traces dans les partitions. Diderot, en 1759, l'appellait déjà « une ancienne danse », comme s'il eût été question de la Danse pyrrhique.

On donne plusieurs explications de ce nom : canaries. Les uns voudraient qu'il provînt du premier air sur lequel on a dansé la figure, ou tout au moins du rhythme, importés tous deux des îles de l'Atlantique. D'autres prétendent que le nom vient tout simplement d'une mascarade, d'un intermède, ou d'une entrée de ballet, dont les danseurs étaient accoutrés en *sauvages des Canaries*. La première hypothèse est tout à fait invraisemblable ; mais les deux autres sont, à coup sûr, très près de la vérité. Les figures de cette danse étaient assez étranges ; les groupes s'éloignaient et se rapprochaient en faisant des passes tout à fait en dehors de l'école chorégraphique française ; on peut donc fort bien admettre qu'avant Cambert et Lulli, dans un bal à la cour, des danseurs, coiffés de plumes, couverts d'oripeaux et de verroteries, aient mimé un

pas sauvage, que l'on a appelé « Air des Canaries ». Le nom est donc resté au rhythme et à la figure.

Du reste, comme air à danser, la canarie n'est qu'une espèce de gigue un peu lente. On verra, par les trois exemples qui accompagnent cette courte explication, combien le rhythme est pareil dans ces trois morceaux, sans avoir, le moins du monde, des allures africaines.

Je n'ai fait que transcrire, avec très peu de modifications, la canarie de *l'Europe galante*. Elle est à peu près constamment écrite à cinq parties réelles, qui se décomposent ainsi : premier dessus de viole : clef de sol, première ligne ; second dessus : clef d'*ut*, première ligne ; haute-contre : clef d'*ut*, seconde ligne ; taille : clef d'*ut*, troisième ligne ; basse : clef de *fa*, quatrième ligne ; les flûtes et hautbois doublent les premiers et seconds dessus, les bassons doublent les basses de viole.

Dans ma transcription, j'ai tout respecté, même les très nombreuses incorrections dont Campra avait l'habitude d'émailler sa musique ; les fausses relations, les suites de quintes et d'octaves se font remarquer souvent ; mais cette « naïveté » harmonique, ces tierces *picardes* intempestives, ont pour moi le charme que l'on éprouve en regardant les œuvres plastiques du moyen âge qui foulent aux pieds, sans vergogne, les premiers principes de l'anatomie et du dessin.

L'*Armide*, de Lulli, et l'*Amadis de Grèce*, de Destouches, ne nous sont parvenus qu'à deux parties : dessus et basse. La basse de Destouches n'est pas même chiffrée. Force m'a donc été de faire le remplissage, comme on disait au dix-huitième siècle.

La canarie d'*Amadis* me semble devoir être la préférée, bien que celle de *l'Europe galante* ait eu beaucoup de succès dans son temps, puisque l'*Encyclopédie* la donne comme exemple du genre ; mais, dans l'air de Destouches, il y a déjà une forme mélodique très appréciable. Je dois faire observer que Destouches a marqué le mouvement en 3/8, et que Campra n'a pas mis d'accident à « l'armure », bien que sa canarie soit bien évidemment en *re mineur*. Il craignait sans doute que ses inhabiles « symphonistes » n'eussent besoin de revoir le *si bémol* à chaque instant. Du reste, il abuse du *si* naturel : c'est une justice à lui rendre.

Les quelques nuances que je me suis permises sont bien dans le caractère archaïque ; l'exécutant pourra les compléter.

TH. DE LAJARTE.

(À suivre.)

LES CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

III

MARIE MALIBRAN

II

Après avoir brillé passagèrement à Londres, fait fortune un moment à New-York, Marie était inconnue à Paris, où elle alla habiter chez une sœur de M. Malibran. Le souvenir de l'intérêt que lui avait témoigné précédemment la comtesse Merlin la conduisit chez cette dame. Je laisse ici parler la protectrice et le biographe de la Malibran :

« La pauvre créature, lancée d'au delà des mers, se trouvait sans guide, sans protection, sans argent, dans un dénûment presque complet, et m'apparut avec ses beaux cheveux noirs et soyeux, tombant en longues boucles sur ses épaules, une étroite et courte robe de mousseline, ses beaux yeux, ses lèvres qui respiraient la force et la jeunesse, ses vingt ans et son immense talent. Tout cela me frappa de vertige ! La pitié, l'intérêt, l'admiration, se partagèrent tour à tour mon cœur. Je la mis au piano ; je la trouvais adorable. »

« Elle voulut chanter un duo avec moi ; puis, au milieu du duo, elle s'arrêta tout à coup et, me sautant au cou, les larmes aux yeux : « Oh ! papa ! Que vous me rappelez l'école de papa, et que nous nous entendons

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier, 1er février et 1er mai 1874.

bien ! » Puis, elle continua à chanter. C'était un mélange d'âme, d'enfantillage, de sublime talent incompréhensible. »

La comtesse parla de sa découverte : « C'est un colosse, c'est la musique incarnée, que cette jeune fille ! » dit-elle. Un jury musical, convoqué chez la protectrice de Marie, fut électrisé. Les voies s'ouvrirent pour elle. Elle débuta en janvier 1828 dans l'opéra et par le rôle de *Semiramide*, rue Le Peletier, au bénéfice de Galli, une basse italienne d'un grand talent. L'émotion de Marie était au plus haut degré. Le rôle n'était pas tout à fait dans ses cordes. La salle était immense ; elle était devant le public le plus compétent et par cela même le plus difficile du monde ; mais elle dut bientôt se rassurer. On a raconté alors que, dans les derniers jours qui avaient précédé son début, son gosier, contracté par la terreur, ne lui avait permis de prendre aucun aliment, mais que dans l'entr'acte, rassurée par l'accueil du public, elle dévora gaiement un souper sommaire.

Il serait aussi puéril que fastidieux de recueillir les innombrables articles inspirés par la Malibran. Il peut n'être pas sans intérêt cependant de noter une ou deux courtes appréciations de critiques autorisés sur cette première soirée, cette solennité décisive, qui déchaîna pour la jeune et merveilleuse cantatrice des triomphes sans précédent. « Sa voix est un *mezzo-soprano,* » disait Castil-Blaze dans le *Journal des Débats*, « second dessus d'une grande étendue. Elle la ménage avec tant d'art qu'on peut croire qu'elle possède les trois diapasons. Elle chante aussi la partie du contralto. Sa voix est d'un beau son et d'un timbre flatteur ; sa manière de chanter appartient à la bonne école ; elle articule bien le trille et peut le prolonger sans en altérer le mouvement ni la justesse ; elle joue avec expression ; elle est d'une belle taille, d'un extérieur fort agréable ; elle a de fort jolis yeux. »

L'appréciation de Fétis, qui se laissait moins entraîner que Castil-Blaze par les séduisantes qualités de la Malibran, est moins complétement favorable sur ce début, mais flatteuse encore : « Le génie du chant, la nouveauté de ses *fioritures* et quelques éclairs d'un beau sentiment dramatique firent voir ce qu'elle serait bientôt, quoique l'émotion eût nui en plusieurs endroits au développement de ses rares facultés. Toutefois, on apercevait dans l'ensemble de son chant un défaut de goût, car elle y multipliait les traits de tout genre, sans examiner s'ils avaient entre eux les rapports nécessaires, ni s'ils s'appropriaient à la mélodie ou même à l'harmonie. »

« Quelques observations critiques des journaux, les occasions fréquentes qu'elle avait d'entendre de bonnes choses à Paris et sur-

tout son instinct admirable, donnèrent bientôt une meilleure direction à son talent. »

Otello, *Il Barbiere, la Cenerentola* révélaient ce talent sous les aspects les plus variés. Mais ces diverses faces se montraient à la fois dans le rôle de Ninetta, de la *Gazza ladra*, où elle était tour à tour naïve, enjouée, amoureuse, et profondément tragique. Elle donna au beau duo de la croix, qui passait inaperçu, ou que l'on supprimait parfois comme inutile, une expression inconnue jusqu'alors. Elle faisait frémir dans la scène du jugement et en marchant au supplice. Elle savait communiquer au public les émotions qu'elle ressentait la première. La réunion en elle des deux voix de contralto et de soprano aigu frappait d'étonnement ceux qui l'entendaient passer de l'une à l'autre avec des traits hardis et rapides. Cette double qualité de l'organe lui permettait de jouer indifféremment Roméo ou Giuletta, dans l'opéra de Zingarelli ; Tancrède ou Amenaïde dans le *Tancredi* de Rossini ; Arsace ou Sémiramis dans la *Semiramide*. Elle créa avec éclat, dans cette première phase, un opéra d'Halévy composé pour elle : *Clary*.

Au milieu des enivrements naissants du public, Marie Malibran se sentait toujours sous le joug du mari à la fois honoraire et oppressif dont son génie était réduit à n'être que le fermier. Un sentiment de convenance l'avait fait descendre à Paris, chez une sœur de M. Malibran (M. Malibran était Français d'origine). Mais bientôt l'instinct très vif de son indépendance, son irritation légitime de ne travailler sans cesse que pour réparer les désastres d'un mari qui lui eût dû tout au moins un bien-être garanti mensongèrement avant le mariage, rendirent insupportable à Marie son séjour dans la famille de M. Malibran. Un jour, avec la spontanéité qu'elle mettait dans toutes ses actions, elle fait venir une voiture de place, y jette ses effets, et se fait transporter chez madame Naldi, une amie. Elle eût pu vivre seule, avec la liberté qu'autorisait sa profession ; toutefois, la crainte de l'opinion, le sentiment trop juste — et trop justifié depuis — qu'elle avait besoin d'un protecteur contre elle-même, lui firent chercher cette tutelle sévère à laquelle elle se soumit, non-seulement comme règle morale, mais au point de vue de son budget économique. Elle apportait tout son argent à madame Naldi, qui le plaçait, et ne lui laissait que le nécessaire. Plus tard, à l'époque de sa brillante fortune, elle se plaisait à montrer un petit châle de cachemire usé, — le premier qu'elle eût porté, — et qui lui était précieux, surtout en se rappelant toute la peine qu'elle avait eue à décider madame Naldi à le lui acheter.

La femme qui savait si bien ainsi se contraindre et se régler dans la vie

privée était emportée en scène par un démon intérieur qu'elle ne maîtrisait pas. Dans Desdemona, elle fuyait sous le poignard d'Othello et parcourait toute la chambre, en proie à un effroi frénétique, et comme si réellement elle n'avait pas d'autre moyen d'échapper à une mort véritable. Donzelli, son partenaire ordinaire, un ténor à voix puissante, voulut en vain convenir avec elle d'une mise en scène commune qui lui permît de tuer sa victime plus commodément. Il était réduit, chaque fois qu'il jouait avec la Malibran, aux hasards de cette course échevelée, qui un jour lui occasionna une chute où il se blessa légèrement avec son poignard de théâtre.

Cette fougue inconsciente était si peu jouée, qu'elle produisit un incident plus comique à coup sûr que la grande artiste ne l'eût voulu. Au deuxième acte d'*Otello*, lorsque le More et Rodrigue sont sortis pour se battre, et que Desdemona, revenue de son évanouissement, interroge le chœur, la Malibran, s'identifiant avec les anxiétés mortelles d'une épouse tendre, prend à partie le premier choriste qu'elle aperçoit, le traîne sur le devant de la scène, serre dans ses mains convulsives les gants de coton blanc du gagiste, interroge de ses yeux ardents cette face placide qui semblait répondre : « Mais, madame, je ne suis pas assez payé par l'administration pour être aussi ému que vous, et je vous assure que, pourvu que je fasse la partie dans le chœur, je ne suis nullement tenu de savoir de quoi il s'agit, et de vous renseigner sur le sort d'Othello, que j'ignore absolument. »

Devant l'étonnement et l'embarras de ce brave choriste, la salle avait passé d'une profonde émotion à une gaieté sympathique encore pour la resplendissante actrice. Vitet, depuis homme politique et mort sur la brèche ouverte par le 24 Mai, en 1829 critique musical du *Globe* et partisan enthousiaste de la Malibran, raconta le fait dans son feuilleton.

Mais, en même temps, la Malibran avait certains traits de présence d'esprit étranges. Il est vrai qu'ils étaient inspirés par le cœur; ainsi, à la représentation donnée à son bénéfice au commencement d'avril 1829, la scène, au troisième acte d'*Otello*, était jonchée de fleurs, hommages dont on n'abusait pas alors, et qui semblaient éclos spontanément dans cette chaude atmosphère que Marie créait autour d'elle. A l'extrême dénoûment, Desdemona, qui gisait immolée et râlante, cria à Othello, qui allait en tombant à son tour, après s'être poignardé, écraser couronnes et bouquets : « Prenez garde à mes fleurs ! prenez garde à mes fleurs! »

Il semblait que, dans une intuition surhumaine, Marie Malibran vît dans ces fleurs fragiles l'emblème de son enchanteresse et si éphémère destinée !

Vers la fin de la même année, Marie partit pour Londres, engagée par Laporte au *King's Theatre* pour chanter à raison de 75 guinées par représentation, plus un bénéfice. Elle y joua son répertoire ordinaire avec son succès accoutumé. Toutefois, elle y fut desservie par une note du *Galignani's Messenger,* qui l'accusait de n'avoir voulu recevoir, dans une soirée qu'elle donnait, que des personnes présentées à la Cour (imputation bien ridicule pour qui pouvait connaître la nature prime-sautière et les allures sans façon de Marie), et d'avoir fait jouer dans son salon une petite pièce où la nationalité anglaise était caricaturée. Un ami, le baron de Trémont, écrivit au *Galignani's* pour détruire le fâcheux effet de cette note. Quelques salons aussi se fermèrent pour elle, parce qu'elle mit une certaine fierté à ne pas vouloir accepter, comme prix de sa participation aux concerts, un prix moindre que vingt-cinq guinées, exigées par la Pasta. A coup sûr, la Malibran avait le droit de ne pas vouloir subir un rabais, et l'estime et la sympathie de la Pasta pour sa jeune émule le prouvèrent.

Ici se place un épisode de la vie de l'illustre cantatrice qui eut une influence décisive sur sa destinée : son antagonisme, qui ne fut pas seulement de gloire, avec Henriette Sontag. J'en ai mentionné les principales circonstances dans l'article spécial que j'ai consacré à cette dernière, y compris leur réconciliation, qui eut lieu dans le salon même de l'auteur des *Loisirs d'une Femme du monde.* Avant cette réconciliation, la Malibran eut un mot sublime et qui l'honore à jamais. On croyait lui faire habilement sa cour en critiquant devant elle sa rivale, si heureuse et si fêtée unanimement, et dont le talent était plus pur, plus parfait peut-être, que celui de la fille de Garcia, mais dépourvu de la flamme de cette dernière. On disait que la Sontag n'avait point d'âme.

— Attendez qu'elle ait souffert, répondit la Malibran, et vous verrez !

Quand, rapprochée enfin de celle qui allait devenir comtesse Rossi, elle joua avec elle, au bénéfice de madame Damoreau, dans *Il Matrimonio segreto*, Marie accepta volontiers le rôle de la vieille tante Fidalma, et trouva plaisant de se donner des rides et des cheveux blancs. Ceci répondait dans une certaine mesure à un côté humoristique de l'esprit de la Malibran. Elle aimait à jouer chez elle, en petit comité, des pièces des Variétés ; elle dessinait des charges à la plume ; ses lettres fourmillent de calembours. Au château de Brizay, où elle allait se reposer des fatigues de l'art, elle en cherchait d'autres, s'habillait en garçon, usait et abusait de tous les exercices : le cheval, la chasse, et elle joua un jour une comédie de paysanne amoureuse vis-à-vis d'un vieux médecin, des amis de la maison, et qui ne la reconnut pas, tant elle s'était

bien déguisée. Elle poussa l'amour de la caricature jusqu'à vouloir qu'elle s'exerçât sur elle-même, et exigea que Dantan, qui faisait alors des charges en plâtre de toutes les individualités connues, exagérât les irrégularités de ces traits charmants, fendît jusqu'aux oreilles cette bouche un peu grande, dénaturât complétement cette gracieuse et poétique physionomie.

La Malibran avait dans la conversation des traits vifs et caractéristiques. Elle disait, en parlant d'un homme qui donnait à tout une importance ridicule : « Cet homme-là ferait un bain de vapeur d'une goutte d'eau. »

Sa causerie était vive, satirique, mais sans fiel, surtout sans arrière-pensée. Comme elle parlait toutes les langues, elle empruntait tour à tour à chaque idiome les mots, les tournures de phrase qui pouvaient le mieux servir le trait qu'elle lançait :

— Votre conversation, lui dit-on, est un véritable habit d'arlequin...

— Qui n'a pas de masque, repartit-elle.

J'ai mentionné sa passion pour le cheval, passion qui a causé sa mort. Elle prit sa première leçon en compagnie d'un ami dévoué, admirateur intelligent, qui était en même temps un gentleman, Ernest Legouvé. Rendez-vous fut convenu un matin place de la Concorde, et la novice écuyère, dès le premier jour, entraîna tous ses compagnons à travers tous les obstacles, dans les plus détestables chemins, où les plus habiles eurent fort à faire pour la suivre. Mais la pensée de son art ne l'abandonnait jamais, et, pendant le déjeuner, à la porte du Bois de Boulogne, après cette course aventureuse, entendant Legouvé appeler le garçon d'une voix fortement timbrée :

— Tiens, dit-elle, vous avez un baryton!

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

LA MUSIQUE

A LA COMÉDIE-FRANÇAISE [1]

Nous n'essayerons point de dresser une liste de tous les ouvrages, dans lesquels apparaît la musique, joués, à la Comédie, depuis un siècle : aussi bien n'y figure-t-elle presque toujours qu'au troisième plan. Signalons au hasard : *Monsieur de Crac*, de Collin d'Harleville (1791) ; *les Deux Pages*, de Faure : dans ces deux pièces on chante des couplets de vaudeville; les airs de la seconde sont de Dezède. Dans le premier acte de *Louis XI* de Casimir Delavigne (1832), le chœur des paysans et paysannes fut chanté par des choristes spécialement engagés, et qui, sans nouvelles convocations, sont toujours revenus spontanément, chaque fois que les affiches annonçaient une reprise de la pièce; ils montaient directement s'habiller, et le chef d'orchestre les trouvait, au foyer, cinq minutes avant l'ouverture. Dans *Un Mariage sous la Régence* de notre ami Léon Guillard (1850), on exécutait un ballet. Notons une particularité : Mademoiselle Clotilde, qui y dansa, partit ensuite pour l'étranger, et, dans toutes les villes qu'elle parcourut, se fit intituler, sur les affiches, *Première Danseuse de la Comédie-Française*.

Nous n'avons guère plus à mentionner que l'*Ulysse* de Ponsard, joué, en 1852, avec la musique de M. Gounod, exécutée par les élèves instrumentistes du Conservatoire et les chœurs du Théâtre-Italien ; *Murillo*

(1) Voir les numéros des 15 décembre 1873, 15 janvier, 15 février, 15 mars, 15 avril et 15 mai 1874.

d'Aylic Langlé (1853), musique d'Adolphe Adam et de Meyerbeer; *Œdipe roi*, de Jules Lacroix (1858), musique de M. Edmond Membrée; *Un Jeune Homme qui ne fait rien*, de M. Legouvé, où M. Bressant chante avec goût une célèbre romance de Chopin; enfin, ces derniers temps, la reprise de *Dalila*, de M. Octave Feuillet, où le grand air de *Boabdil* a été chanté dans la coulisse par M. Richard, ténor de l'Opéra.

Voici la liste de tous les Comédiens-Français qui ont été les disciples d'Euterpe et de Terpsichore :

CHANTAIENT : mademoiselle Duparc; mademoiselle Molière; mademoiselle d'Ennebaut; Raisin aîné (il était très bon musicien et composa les airs de plusieurs pièces); Pierre de La Thorillière; Sallé (moine défroqué et aïeul de la danseuse; il était basse-taille à Rouen en 1697 et avait également chanté à l'Académie Royale de Musique ; quand il avait un rôle dans des pièces à divertissements, à la Comédie, le public abandonnait l'Opéra pour venir l'entendre. Sa femme, Françoise Thoury, chanta d'abord en province; après son mariage, elle fut admise à l'Opéra de Paris, où elle chanta notamment le rôle d'*Andromède* dans la seconde reprise du *Persée* de Lulli, en 1703; l'année suivante, elle quitta ce théâtre pour aller prendre l'emploi des *confidentes* à la Comédie); mademoiselle Duclos (elle avait chanté à l'Opéra); mademoiselle Mimi Dancourt; mademoiselle Dubreuil; Jean-Baptiste-Maurice Quinault (que nous avons signalé aussi comme compositeur); mademoiselle Legrand (qui abandonna la Comédie pour aller à l'Opéra-Comique); Armand (Huguet); mademoiselle Connell; mademoiselle Desbrosses; mademoiselle Labatte; mademoiselle Dangeville; Quinault-Dufresne; mademoiselle Quinault l'aînée (elle avait passé par l'Opéra); Drouin (il avait été d'abord à l'Opéra-Comique, où il donna *la Meunière de qualité* en 1712); mademoiselle Drouin (elle était fille d'un maître de musique et chantait admirablement); mademoiselle Gaussin; mademoiselle Clairon (chanta et dansa d'abord à la Comédie-Italienne, puis alla doubler, à l'Opéra, mademoiselle Lemaure, quoiqu'elle fût, selon son propre aveu, très médiocre musicienne); Bouret (fut d'abord à l'Opéra-Comique); Bellecourt; mademoiselle Bellecourt, fille de Beaumenard (alla d'abord à l'Opéra-Comique, où elle débuta dans le rôle de *Gogo* du *Coq de village*, dont le nom lui resta); mademoiselle Brillant (d'abord à l'Opéra-Comique); Rousselet, qui fit partie de l'Opéra-Comique entre ses deux débuts à la Comédie; mademoiselle Dubois (elle fut d'abord à

l'Opéra; sa voix était très jolie; elle chanta, en 1763, au Concert Spirituel, et Berton écrivit pour elle les airs de bravoure de *l'Anglais à Bordeaux*); mademoiselle Durancy (elle débuta en 1759 à la Comédie, passa, le 9 juin 1762, à l'Opéra pour tenir le premier emploi, revint, le 16 octobre 1766, à la Comédie, et retourna, le 23 octobre 1767, à l'Opéra, dont elle fut une des grandes cantatrices; elle était fille de mademoiselle Darimath, une des meilleures actrices de l'Opéra-Comique); mademoiselle Luzy (d'abord figurante à l'Opéra, chanta quelque temps à la Comédie-Italienne avant de passer à la Comédie-Française); mademoiselle Doligny; mesdemoiselles La Chassaigne et Lange, d'abord figurantes à l'Opéra; mademoiselle Ollivier; mademoiselle Fleury-Cheptel (fut d'abord à l'Opéra-Comique et chanta ce genre à Amsterdam); madame Fusil (en 1792, elle chanta la romance du *Saule* dans la coulisse, pendant que mademoiselle Desgarcins (Desdemone) mimait le rôle); madame Simons-Candeille (fille d'un compositeur, compositeur elle-même, elle donnait, à neuf ans, des leçons de musique; à douze, elle fit exécuter, au Concert Spirituel, un concerto, et, peu de temps après, une cantate dont elle avait aussi fait les paroles. On lui doit, entre autres ouvrages, *la Belle Fermière*, pièce et musique); mademoiselle Leverd; madame Paradol (elle avait chanté d'abord à l'Opéra et en province, elle était élève du compositeur Plantade); mademoiselle Demerson (elle avait chanté l'opéra-comique en province); mademoiselle Saint-Ange; Bernard, en premier lieu basse-taille au théâtre de Marseille; Guiaud, (il chanta *le Muphti*); Menjaud (chantait dans *le Malade* et dans *le Barbier*); madame Menjaud (chantait dans *le Mariage* (*Chérubin*) et dans *la Petite Ville*); Joanny (il avait chanté les *tabliers* en province); M. Ponchard fils, qui a passé à l'Opéra-Comique; M. Brindeau; Emilie Dubois; Marie Royer; Leroux; M. Masset (fils du professeur du Conservatoire, va bientôt chanter à l'Opéra-Comique ou au Théâtre-Lyrique); M. Verdellet (venu de ce dernier théâtre, y est retourné).

Adrienne Lecouvreur chantait mal. Dans le rôle d'*Agathe*, des *Folies amoureuses* — moins heureuse que madame Favart, qui jouait de la harpe dans *les Trois Sultanes* — elle feignait de pincer les cordes de sa guitare, tandis que Chabrun la suppléait dans le trou du souffleur, ce qui, dit-on, sembla ridicule.

DANSAIENT : mademoiselle Duparc; mademoiselle Molière; Pierre de La Thorillière; Sallé; mademoiselle Godefroy (elle était fille d'un maître à danser); mademoiselle Dufey; Armand (Huguet); Dumirail (il

était fils d'un danseur de l'Opéra); Jean-Baptiste-Maurice Quinault; Quinault-Dufresne; mademoiselle Quinault la cadette (Jeanne-Françoise), qui avait été danseuse à l'Opéra; Dangeville (Charles-Etienne); Dangeville (Claude-Charles), qui avait d'abord été attaché, comme danseur, à la Comédie; mademoiselle Dangeville (elle dansa d'abord à l'Opéra); mademoiselle Desmares (elle était, de plus, très adroite au bilboquet et en jouait dans ses rôles comiques; le public réclamait cet accessoire quand, par hasard, elle ne l'avait pas; plus tard, lorsque la mode des pantins commença, les Comédiens en eurent à leur boutonnière et les firent danser tout en jouant leurs rôles); mademoiselle Dancourt aînée; mademoiselle Dubreuil; mademoiselle Legrand : mademoiselle Gaussin (elle épousa Taoligo, danseur de l'Opéra); Drouin, (il fut chargé également de la composition des ballets à la Comédie; il se démit le tendon d'Achille en dansant à Fontainebleau); mademoiselle Drouin; mademoiselle Clairon; mademoiselle Joly; Dugazon; mademoiselle Compain, d'abord danseuse à l'Opéra, ainsi que mesdemoiselles Araldi et Delatre; mesdemoiselles Leverd et Bourgoin avaient été destinées à la danse; mademoiselle Dewintre, qui a joué quelque temps les soubrettes, sortait du corps de ballet de l'Opéra.

Indépendamment des danseurs et danseuses attachés à la Comédie que nous avons cités au cours de ce travail, citons mademoiselle Cammasse, première danseuse en 1738, et, vers la même époque, Rinaldi et mademoiselle Barbarina. Mademoiselle Constance, première danseuse, débuta, en août 1779, dans l'emploi des *amoureuses;* elle n'y réussit pas.

Actuellement toutes les dames de la Comédie sont plus ou moins musiciennes. Parmi elles se distinguent mademoiselle Tholer, qui a été professeur de piano; mademoiselle Edile-Riquier, qui a remporté un accessit de chant au Conservatoire; mademoiselle Lloyd, qui fait preuve d'une belle voix dans le rôle de *Chérubin,* qu'elle tient aujourd'hui; mesdames Madeleine Brohan et Nathalie chantent également bien; mademoiselle Favart, dont la voix parlée est si pure, ne chante pas; lorsqu'elle jouait *Chérubin*, quelque autre la remplaçait, de la coulisse, pour les couplets du second acte.

MM. Bressant, Coquelin aîné, Got (1), Berton, Prudhon et Garraud

(1) Ce remarquable comédien a écrit le livret de *François Villon*, opéra de notre ami Edmond Membrée.

ont de très jolies voix que nous avons tous entendues dans les pièces du répertoire, *le Barbier*, *le Misanthrope*, *les Précieuses*, *le Médecin malgré lui*, *Un Jeune homme qui ne fait rien*, etc., etc. M. Coquelin, en 1869, a joué le rôle de *Moron* de *la Princesse d'Elide*, dans une représentation au Grand-Hôtel. Il y a chanté et surtout dansé d'une façon remarquable avec mademoiselle Beaugrand, dont il a reçu de vifs compliments. MM. Delaunay, Maubant et Talbot ne sauraient émettre une note. Le premier, malgré sa voix d'or, ne peut que débiter la chanson de *Fortunio*.

Notons quelques particularités encore. A la représentation de retraite de Monrose, Duprez chanta la sérénade du *Barbier*; à celle de M. Régnier, la romance de *Chérubin* fut chantée par madame Carvalho : ce fut naturellement l'air de Mozart, que nuance si bien l'éminente cantatrice, qui remplaça, pour la circonstance, l'air de *Malbrough*.

Le premier mari de madame Talma fut un musicien de l'orchestre, Petit.

Mademoiselle Georges (Weymer) était la fille d'un musicien renommé.

Les différents compositeurs ou chefs d'orchestre attachés à la Comédie ont été : Lulli, Charpentier, Lalande, Raisin aîné, Couperin, Quinault aîné, Gilliers, Touvenelle, Grandval, Gauthier, Drouin, Deshayes, — de Mouhy a donné la liste des divertissements refaits ou composés par ce dernier, — Giraud, Baudron, — qui est resté à la Comédie de 1766 à 1823, — Léopold Aimon, Loiseau, Offenbach, Roques et Ancessy, dont la mort, en janvier 1871, provoqua la suppression de l'orchestre.

M. Léon, second chef depuis quinze ans, fut, à partir de cette époque, chargé de la partie musicale au Théâtre-Français. Ce théâtre est revenu à son point de départ : « La sinfonie, » lorsqu'il est nécessaire d'en appeler une, « se tient sur les aisles. »

En 1713, l'Académie de Musique avait obtenu la permission, qu'elle a toujours conservée, de donner des bals publics. Peu de temps après, la Comédie en obtint une pareille. Nous ignorons combien de temps elle en usa : lorsque Blondel écrivait, en 1751, les bals avaient cessé depuis longtemps. Pour ces fêtes, les Comédiens avaient rendu mobile, comme à l'Opéra, le plancher du parterre, qui s'élevait au niveau de la scène au moyen d'un mécanisme dont l'auteur de l'*Architecture* indique les traces sur ses plans.

Quelquefois le Roi permit de donner quelques-uns de ces bals au profit d'un Comédien. C'est ainsi que, en 1723, Grandval bénéficia de huit.

A la suite des représentations *gratis*, lors de la fête du monarque ou de quelque événement heureux, il y avait, avant 1789, des bals sur la scène, où le peuple avait le privilége de danser avec les Comédiens.

Depuis la Révolution, toutes les révolutions et toutes les fêtes dynastiques ont été, à la Comédie comme ailleurs, des prétextes à cantates. La première République laissa d'abord les Théâtres de la Nation et de la République offrir, et le public réclamer, l'exécution des chants patriotiques. Puis, le 18 nivôse an IV, un arrêté du Directoire enjoignit à tous les directeurs des théâtres de Paris de faire jouer, tous les jours, par l'orchestre, avant le lever du rideau, « les airs chéris des républicains, tels que : *la Marseillaise*, *Ça ira*, *Veillons au salut de l'Empire* et *le Chant du Départ*, et, dans l'intervalle des deux pièces, de faire toujours chanter l'hymne des Marseillais ou quelque autre chanson patriotique. En 1848, Rachel, on s'en souvient, déclama plusieurs fois *la Marseillaise* sur une sorte de mélopée frémissante.

JULES BONNASSIES.

LA COLLECTION PHILIDOR

AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE PARIS

(Suite et fin.) (1)

44e VOLUME. — *Les Plaisirs troublés*, mascarade dansée devant le Roy, par Monsieur le duc de Guise, l'an 1657.—*La Revente des habits*, ballet de la mascarade, dansée devant le Roy, au Palais-Royal, par Monsieur le cardinal, l'an 16.... — Le ballet *des Fâcheux*, dansé devant le Roy, à Vol-viconte, par Monsieur Fouquet, l'an 1661.

45e VOLUME. — Détruit. — Il contenait : 1° *le Ballet de l'Amour vainqueur* ; 2° *Diane et Endymion*, pastorale héroïque. C'est Philidor l'aîné, qui avait composé la musique de ces deux pièces.

46e VOLUME. — Détruit. — Ce volume renfermait : 1° *le Ballet royal de la nuit*, dansé par le Roi en 1655 ; 2° *le Ballet des Proverbes*, dansé par le Roi, en 1654; 3° *le Ballet du Temps*, dansé par le Roi, en 1654; 4° *le Ballet des noces* ; 5° *la Revente des habits*, et 6° *le Grand Ballet des Bienvenus*.

47e VOLUME. — Détruit. — Il contenait le ballet *des Plaisirs de l'île enchantée*, en trois journées de suite, avec les noms des personnes qui avaient dansé ce ballet en 1664 et en 1705.

48e VOLUME. — Détruit. — C'était encore un précieux volume, une espèce de collection de tous les vieux ballets arrangés par Philidor ou composés par lui.

49e VOLUME. — *Ballet de la grotte de Versailles*; cet ouvrage a aussi porté le titre d'*Eglogue de Versailles*; les paroles sont de Quinault et

(1) Voir le numéro du 15 mai.

la musique de Lulli. L'abbé Roze se trompe en ajoutant : « La musique paraît être de M. de Lalande. » Ce volume a dû renfermer d'autres choses ; le commencement est lacéré.

50e VOLUME. — Détruit. — Il contenait l'opéra de *Médée et Jason*, par Colasse, copié en 1699.

51e VOLUME. — Recueil de vaudevilles et airs de ballet, rassemblés par M. Philidor en 1695. Son vrai titre est : *Recueil de plusieurs belles pièces de symphonie*, copiées, choisies et mises en ordre, par Philidor l'aisné, ordinaire de la musique du Roy, et l'un des deux gardiens de la musique de Sa Majesté (1695). — De toute la collection, c'est le seul in-4° oblong ; tous les autres sont in-folio.

52e VOLUME — Détruit. — Il renfermait *la Princesse de Crète*, opéra de Philidor, 1695.

53e VOLUME. — Détruit. — Il contenait *la Pastorale de l'Amant grivois*, sans nom d'auteur.

54e VOLUME. — *Le Mariage de la grosse Cateau*, opéra-ballet de Philidor l'aîné, 1688. Plus de la seconde moitié du volume est consacrée aux poses écrites des danseurs du ballet, avec les airs en tête.

55e VOLUME. — Détruit. — Voici encore un de ces volumes dont la destruction fait saigner le cœur et souhaiter aux gémonies le sot animal qui a commis le crime... (Les Bibliothécaires de ce temps-là surveillaient donc bien peu les ouvrages qui leur étaient confiés !) Nous lisons à ce n° 55 : « Gros volume, copié avec beaucoup de soin ; on y trouve des airs de danse en partition, à six parties, et des Boutades de Lulli, des Caprices de Lalande, de Huguenet (M. Fétis ne connaissait que quelques sonates de ce dernier)..... Ce volume a beaucoup d'airs qui ne sont point finis. »

56e ET DERNIER VOLUME. — Détruit. — C'était encore un précieux recueil de vieux ballets, tels que : *l'Amour malade*, — *Alcidiane*, — *la Raillerie*. — *Xerxès* ; de plus il renfermait des airs et des duos italiens.

L'abbé Roze termine son catalogue par ces mots : « Cette collection contient cinquante-neuf volumes ; mais il y a trois numéros qui sont doubles. »

Total : 59.

Pour copie conforme :

J.-B. WEKERLIN.

AUDITION DES ENVOIS DE ROME

r de Fourtou s'était dit qu'entre les grands-prix de peinture et de sculpture et les grands-prix de composition musicale les chances n'étaient pas égales; que, tandis que ceux-là pouvaient par leurs envois de Rome rendre le public arbitre et de leur mérite et du bien-jugé de la récompense qui leur était accordée, ceux-ci, jusqu'à la première représentation de leur opéra de droit, retardée souvent d'un nombre indéfini d'années, n'avaient aucun moyen de prouver ce dont ils étaient capables. C'est donc une excellente idée qu'a eue M. le ministre de faire exécuter des œuvres musicales aux frais de l'Etat, de même que se font aux frais de l'État des expositions de tableaux et de statues.

Reste à savoir si, d'après le premier essai qui a eu lieu le 23 de ce mois, dans la salle du Conservatoire, il ne conviendrait pas de réglementer la nature des compositions à exécuter, et à demander aux grands-prix un acte d'opéra sérieux et un acte d'opéra-bouffe plutôt qu'un psaume et un oratorio contenant douze morceaux. Un oratorio! Mais, pour rendre ce genre de musique intéressant, il ne faut pas moins que le souffle inspiré de ces trois géants qui planent sur l'art musical de toute l'immensité de leur hauteur, et qui ont nom Hændel, Haydn et Bach. Un oratorio ! Mais, pour oser l'aborder, il faut la foi, le don de la mélodie au suprême degré, la parfaite connaissance des effets d'orchestre, et non-seulement la science, mais le génie du contre-point et de la fugue.

Le programme se composait donc du *Passage de la mer Rouge*, oratorio, paroles de M. Lucien Augé, musique de M. Rabuteau, grand-prix de 1868, et de deux productions de M. Ch. Lefebvre, grand-prix de 1870 : une suite symphonique et le 23e psaume.

Sur les douze morceaux qui entrent dans le *Passage de la mer*

Rouge, j'en ai compté huit en mineur, dont sept qui se suivent. Qu'on juge de la monotonie qui doit en résulter! L'ouverture ne contient pas une seule idée mélodique : ce ne sont que des effets d'orchestre. A l'ouverture succède un morceau intitulé : *le Lever du soleil*. Or, tandis que Verdi, dans *Jérusalem*, et Félicien David, dans *le Désert*, ont cherché à exprimer le lever du soleil en déployant peu à peu toutes les richesses et les splendeurs de l'orchestre, M. Rabuteau n'a rien trouvé de mieux que de le représenter par le plus affreux grincement de violons qui se puisse entendre, faisant un *tremolo* de huit à douze mesures sur le *mi* aigu. Non, vrai, si le lever de l'aurore devait produire un effet aussi désagréable que celui-là, je préférerais mille fois ne jamais sortir des ténèbres, dussent-elles être aussi intenses que celles de la sixième plaie d'Egypte, où, du reste, cet oratorio se passe. La prière avec chœur, chantée par M. Caron, est assez belle, et l'instrumentation en est des plus remarquables. Mais on peut observer que tous les jeunes auteurs de l'heure présente savent instrumenter. C'est une science qui s'apprend ; au lieu que ce qui ne s'apprend pas, c'est le moyen de trouver ces belles mélodies, ces beaux rhythmes carrés qui affluent, qui débordent chez Meyerbeer, Rossini, Donizetti et Auber. Un duo pour deux femmes, où les voix marchent constamment ensemble, a paru encore assez bien réussi; mais quel effet pouvaient produire mesdemoiselles Armandi et Bilbaut-Vauchelet dans un *duettino* où aucun motif ne se détache franchement, où tout marche à la Wagner? Qu'on me permette de n'analyser ni la *Marche égyptienne*, ni le *Passage de la mer Rouge*, ni la *Marche des Hébreux*, ni le chœur final. Il est pénible de n'avoir que des choses désagréables à dire: mais malheureusement le jugement que je porte sur l'oratorio de M. Rabuteau n'est pas d'une sévérité injuste. Ceux qui suivent les concours et les exercices des élèves du Conservatoire savent combien est indulgent et impressionnable un auditoire composé de parents, d'amis et d'artistes. Or, pas un seul morceau n'a été bissé et plusieurs ont passé tout à fait inaperçus.

Dans la Suite symphonique de M. Lefebvre, le *scherzo* a été très applaudi. Le *Psaume* XXIII, quoique trop long, a de bonnes parties, entre autres le *solo*, chanté par mademoiselle Champion, et le chœur final, bien enlevé par les élèves. L'orchestre du Conservatoire a été, comme toujours, à la hauteur de sa tâche.

HENRI COHEN.

EXÉCUTION

DE LA MESSE DE VERDI

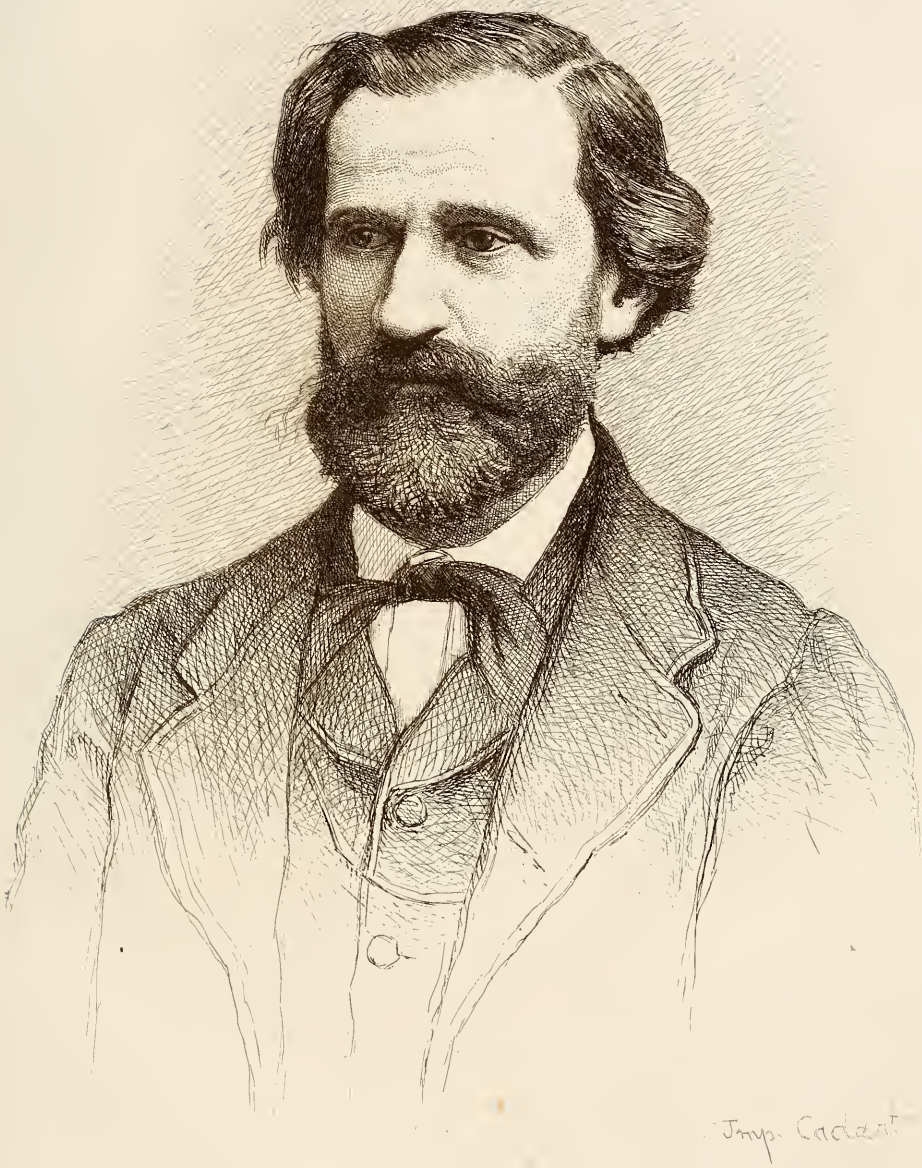
A L'ÉGLISE SAN MARCO DE MILAN

---

ous entendrez dans peu de jours, à l'Opéra-Comique, la *Messe solennelle de Requiem* dédiée par Verdi, le plus grand compositeur de l'Italie moderne, aux mânes du plus grand poète italien du dix-neuvième siècle, Manzoni.

J'arrive de Milan. J'assistais à la cérémonie du 22 mai, dans laquelle a été funèbrement célébré l'anniversaire de la mort de Manzoni. Et je viens vous conter les émotions de la journée, non comme un critique discutant par arguments et syllogismes, mais comme un touriste encore tout poudreux du voyage, et qui jette sur le papier, au courant de la plume, des impressions confuses sur lesquelles il se propose de revenir plus tard.

Donc, le 22 mai était jour de deuil pour Milan comme pour toute l'Italie. On voulait se rappeler qu'en perdant Manzoni on avait perdu celui qui chanta pendant un demi-siècle le douloureux poème de la délivrance et de l'unité de la patrie. Par une coïncidence sympathique, le ciel pleurait de grosses larmes à travers son voile, et c'était un spectacle attristant que celui de cette foule mélancolique, assiégeant l'entrée de l'église San Marco, sous l'effort persistant d'une pluie battante. Vêtus de noir, les hommes gagnaient péniblement les places qui leur étaient assignées dans la nef, frayant le passage aux dames en toilette sombre et pa-


Imp. Cadart

rées de jais. Les bas-côtés et les chapelles regorgeaient de monde. Plus grimpants que le lierre, les enfants s'accrochaient aux saillies des piliers, et montaient sur les socles de pierre pour voir de plus haut et de plus loin. Parfois, une rumeur orageuse, aussitôt comprimée, s'élevait des groupes.

Au fond, de chaque côté du chœur, sous l'autel, étaient rangés cent dix musiciens, choisis parmi les plus habiles, et cent vingt choristes des deux sexes, les mieux sonnants qui fussent dans la ville de Milan. Quelques-uns de ces exécutants, par un désintéressement qui les honore, viennent du fond de l'Italie à leurs frais, pour prendre part à cette noble manifestation artistique. On remarque dans les chœurs des *prime donne* comme la Blenio et la Bignami, et des chanteurs distingués comme la basse Galvani, le ténor de Filippi. Le maestro Rossi, de Parme, est confondu parmi les basses. A l'orchestre, figurent les chefs de pupitre les plus justement renommés : Trombini, Pinto, premier violon du théâtre San Carlo de Naples, professeur au Conservatoire de cette ville; des amateurs connus partout pour leur talent, Zuccoli, de Brescia, et Folegati, de Ferrare. On se montre, perdus dans les violoncelles, Franchi et le célèbre Piatti, qui a retardé tout exprès son départ pour Londres. Presque tous les professeurs du Conservatoire de Milan sont là. Tous, jusqu'aux plus modestes choristes, ont fait à la mémoire de Manzoni l'hommage et le sacrifice d'un mois de travail gratuit. Au milieu, entre la double haie formée par l'orchestre et les chœurs, se tiennent les quatre artistes chargés d'interpréter les soli : Teresa Stoltz, brune, au masque énergique; Maria Waldmann, Autrichienne, blonde et douce; Capponi, le ténor, et Maini, la basse. Sur le devant de l'estrade, le maestro Verdi lui-même dresse sa haute taille, dont soixante années n'ont pu fléchir l'arête. Son œil est toujours animé d'une flamme juvénile. Sa figure a conservé ses lignes fortement accusées. Sa barbe s'est lamée d'argent. Une auréole de cheveux grisonnants entoure son front. Sa physionomie, pleine de couleur, a plus d'un rapport avec celle de ces fiers doges vénitiens auxquels le pinceau du Tintoret a conservé la vie avec l'expression. L'eau-forte qui illustre ce numéro la rappellera au souvenir de mes lecteurs.

L'intrusion de l'élément musical dans l'élément religieux, telle qu'elle s'est produite à l'église Saint-Marc, a soulevé les colères impitoyables des ultramontains radicaux. L'immixtion de deux cantatrices de la Scala dans les pratiques sacrées du service divin a indigné les âmes pieuses qui puisent leurs inspirations aux sources immaculées du Vatican.

J'ai sous les yeux un entrefilet du journal *l'Unità cattolica*, moni-

teur du cléricalisme exalté, qui relève, avec toutes les armes de la pudeur offensée, ce qu'il appelle la *Profanazione della chiesa San Marco*. La foudre céleste lui paraît lente à terrasser les sacriléges. Un autre journal, *l'Arte* de Trieste, pousse également, et pour le même motif, des cris à fendre l'âme. Il signale véhémentement *la pietà mercantile* de l'éditeur Ricordi qui s'est entendu avec Verdi pour spéculer sur sa *Messe de Requiem*, et battre monnaie sur la tombe de Manzoni. Ces désespoirs sont d'autant plus navrants qu'ils sont irrémédiables. Le mal est fait. Le curé de San Marco, dans sa tolérance éclairée, a compris que ces actrices qui chantent à l'église, dans une messe funèbre, ne sont pas plus des actrices qu'un prêtre qui officie n'est un homme : il leur a ouvert toutes grandes les portes de son église. D'autre part, l'éditeur Ricordi a fait graver dans ses ateliers la partition de la *Messe* de Verdi, et l'a éditée avec un luxe du meilleur goût. Puis, il en a donné, à la Scala, une première audition dont la recette a produit dix-huit mille francs. Pour comble d'impiété, il a consacré le montant de cette recette à l'érection d'un monument en l'honneur de Manzoni. C'est une action bien noire d'avoir fait un usage aussi profane de cette somme et de l'avoir détournée d'une destination plus orthodoxe, telle que le denier de saint Pierre... Mais le crime est consommé.

Il est onze heures du matin. En dépit du scandale causé à *l'Arte* de Trieste et à *l'Unità cattolica*, Verdi lève son bâton de mesure, donne à ses interprètes le signal de l'attaque, et voilà sa *Messe* partie pour l'éternité. Les portes de San Marco sont closes. Les bruits du dehors s'éteignent peu à peu. Un grand silence se fait. Quatre mille têtes attentives se tendent vers le maître. Cette foule est palpitante d'émotion, mais muette et comme domptée d'avance par la secrète influence du génie. Verdi a préféré l'église San Marco au Dôme pour l'exécution de son œuvre. Moins vaste que la cathédrale, elle est plus propice à une audition musicale. La forêt de colonnes qui supporte les voûtes du Dôme eût arrêté l'onde sonore. La décoration en eût été plus compliquée, et les draperies tendues d'un pilier à l'autre eussent rompu les vibrations de l'air. En un tour de main, avec quelques nœuds de crêpe noir artistement accrochés aux ornements de l'architecture, San Marco s'est trouvé prêt.

Ne me demandez point encore l'analyse de la formidable composition de Verdi. J'y consacrerai, dans le prochain numéro, un article spécial où j'exposerai mes vues intimes sur le rôle du style religieux dans une

Messe de Requiem. J'ai saisi les colossales proportions de celle-ci, et j'en ai été aussi étonné que touché. J'en garde une impression ineffaçable, mais je ne me sens pas la force d'épiloguer sur un sentiment profond, que je ne pourrais décomposer et avec lequel j'éprouve le besoin de me familiariser. Ce que je sais, c'est que la *Messe* de Verdi est un monument grandiose de l'art musical en ce siècle, qu'elle sous-entend un progrès incontestable dans le style dramatique du maître, et qu'elle le hisse au plus haut rang parmi les compositeurs de musique sacrée. Verdi s'est métamorphosé : il a en quelque sorte renouvelé sa substance. Et, pour m'en tenir à une comparaison éloignée qui rend bien ma pensée, sa *Messe* ne ressemble pas plus à ses productions antérieures que *l'Africaine* de Meyerbeer ne ressemble à son *Crociato*.

La révélation a été foudroyante, et les musiciens les plus habiles à reconnaître les formules favorites de Verdi devront baisser pavillon devant l'inconnu. Ce n'est pas que Verdi ait jusqu'ici dédaigné la science des grandes lignes dans l'expression religieuse ; le finale de *Nabuco*, le rôle sacerdotal de Zacharie, le *Miserere* du *Trouvère* et d'autres pages encore que je pourrais citer, témoignent chez lui d'une réelle aptitude à traiter l'harmonie sacrée.

Mais jamais il ne lui avait été donné de se livrer tout entier à ses tendances, et de mesurer ainsi l'étendue de ses forces. Jamais peut-être ses voix et son orchestration ne s'étaient fondues dans une telle unité. Jamais sa palette, aujourd'hui débarrassée de ses couleurs mal liées, ne s'était chargée de tons plus puissants ni plus lumineux. La *Messe de Requiem* n'est pas seulement une étape caractéristique de la longue carrière de Verdi ; c'est un pas en avant aussi hardi qu'imprévu, quelque chose comme une irruption romantique en plein camp classique.

Verdi vient de porter un grand coup. La presse italienne constate unanimement, ou peu s'en faut, son triomphe. Quelques esprits timides hésitent encore, et se retranchent, pour défendre leurs réserves, derrière le caractère dramatique et presque théâtral (j'emprunte leurs mots) de l'œuvre du maître.

J'ai entendu, à l'église, la *Messe* de Verdi : je veux l'entendre au théâtre, où l'effet de certaines parties du tableau va se retourner. J'ai dit sommairement ce que j'en pensais. Dans mon prochain article, j'examinerai l'œuvre pièce par pièce, et je dirai pourquoi (par l'heureuse alliance du style dramatique et du style religieux), la *Messe de Requiem* de Verdi répond complétement à mon idéal en telle matière.

ARTHUR HEULHARD.

L'Opéra-Comique a donné, pendant mon absence, la première représentation du *Cerisier*, opéra comique en un acte, paroles de M. Jules Prével, musique de M. Duprato. Le sujet de la pièce est tiré d'un conte de La Fontaine. Le compositeur n'a pas retrouvé sa veine des *Trovatelles*. Par instants, on pourrait croire que le livret est de M. Duprato et la musique de M. Jules Prével. Dans ces conditions, nous ne croyons pas que le *Cerisier* doive attirer beaucoup de monde sous son ombrage.

Pendant mon absence aussi (Dieux injustes, qu'il s'est passé de choses pendant mon absence!), mademoiselle Marie Belval s'est fait entendre à l'Opéra dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*. On ne nous gardera pas rancune de ne pas parler de ce que nous n'avons pas vu. Mademoiselle Belval va débuter pour la seconde fois dans le rôle d'Isabelle de *Robert le Diable*. Cette fois, nous serons à notre poste.

A. H.

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874

AVRIL

27 *Avril.* — Menus-Plaisirs. Première représentation : *Cent mille francs et ma fille*, opéra bouffe en quatre actes, paroles de MM. Adolphe Jaime et Philippe Gille, musique de M. J. Costé. (Transformation d'une pièce jouée primitivement sous forme de vaudeville, il y a quelques années, au théâtre Déjazet.) — Salle Philippe Herz. Concert donné par la Société chorale d'amateurs, dirigée par M. Guillot de Sainbris; on y exécute de nombreux fragments d'une des œuvres les plus importantes de Philidor, le *Carmen seculare*, qui n'avait pas été entendue depuis un siècle environ, ainsi que la fameuse ballade, *le Roi des Aulnes*, du compositeur danois Niels Gade.

30. — Exécution, à la soirée donnée au palais de l'Elysée par le Président de la République, de la nouvelle musique composée, pour les intermèdes de *Georges Dandin*, par M. Eugène Sauzay (1). — Naples. (Théâtre San Carlo.) Première représentation : *Le Figlie di Ceope*, ballet, scénario de M. Hippolyte Monplaisir, musique de M. Costantino Dall'Argine.

MAI

1er *Mai.* — Réouverture du concert des Champs-Élysées.

3. — Reprise des exercices des élèves au Conservatoire national de musi-

(1) Malgré tous les soins que nous prenons pour rendre ces tablettes aussi complètes que possible, on conçoit qu'il ne dépend pas toujours de nous qu'elles soient sans lacunes; c'est ainsi, et sans que le fait fût venu à notre connaissance, que cette composition de M. Sauzay avait été exécutée, le 18 avril, dans un concert donné par lui.—A la fin d'avril ou au commencement de mai, on donne au Friedrich-Wilhelmsstædter-Theater de Berlin, la première représention d'*Un Carnaval à Rome*, opérette, musique de M. Johann Strauss. A l'Opéra de la même ville, le 1er mai, première représentation d'un divertissement en un acte, scenario de M. G. Gursky, musique de de M. Radeke. — Dans le courant de mai, première représentation au théâtre San Carlo, de Naples, de *Maria Stuarda*, drame lyrique en trois actes, paroles de M. Golisciani, musique de M. Costantino Palumbo.

que, après une interruption de quinze ans environ. Les œuvres qui figurent au programme portent les noms de Haydn, Mozart, Cherubini, Spontini, Rossini, Weber et Mendelssohn. — Salle Erard. Première exécution de *Jeanne d'Arc*, cantate, musique de M. Charles Poisot. — Dieppe. (Concert de la Société philharmonique.) Première exécution de *Jeanne d'Arc*, cantate, paroles de M. J. Cauvain, musique de M. Amédée Godard.

4. — Salle du Conservatoire. Grand concert donné pour la fondation d'une caisse philanthropique de prêts et encouragements aux artistes musiciens et artistes lyriques, avec le concours gracieux de M. Francis Planté, de madame Carvalho et de M. J. Diaz de Soria. La recette atteint presque le chiffre de dix mille francs.

5. — Clôture annuelle du Théâtre-Italien.

6. — Arrêté du ministre des Beaux-Arts, nommant madame Massart professeur de piano au Conservatoire national de musique, en remplacement de M. Henri Herz, admis sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite (1).

7. — Opéra-Comique. Début de mademoiselle Breton, jeune artiste sortant du Conservatoire, dans le rôle de Chérubin des *Noces de Figaro*.

8. — Opéra. Continuation des débuts de mademoiselle Jeanne Fouquet, dans le rôle de Marguerite de *Faust*. — Audition, dans la grande salle de la manufacture de M. Aristide Cavaillé-Coll, du grand orgue construit pour la nouvelle église de Saint-Anne d'Auray. (L'instrument est joué par M. Alexandre Guilmant.)

11. — Grande séance annuelle de l'Orphéon de Paris, dans la salle du Cirque des Champs-Élysées.

15. — Opéra-Comique. Première représentation : *le Cerisier*, opéra-comique en un acte, paroles de M. Jules Prével, musique de M. J. Duprato.

16. — Eldorado. Première représentation : *la Fermière et son Garçon*, opérette en un acte, paroles de M. Auguste Jouhaud, musique de M. Frédéric Barbier. — Salle Herz. Cinquième concert avec orchestre et chœurs, donné par la Société nationale de musique, dans lequel on entend, en fait d'œuvres inédites : Symphonie, de M. Gabriel Fauré; *la Forêt*, poème lyrique en trois parties (fragments), de madame la comtesse de Grandval; fragment de Psaume (soli, chœur et orchestre), œuvre posthume d'Alexis de Castillon; ouverture de M. Alphonse Duvernoy.

(1) Par un autre arrêté du même mois, dont nous ignorons la date précise, M. Maury a été nommé professeur de cornet à pistons en remplacement de M. Arban, démissionnaire.

19. — Salle de M. Duprez. Première représentation : *la Sérénade*, opéra bouffe en un acte, paroles de M. Édouard Duprez, musique de M. C. de Colbert.

21. — Bouffes-Parisiens. Première représentation : *Bagatelle*, opérette en un acte, paroles de MM. Hector Crémieux et Ernest Blum, musique de de M. J. Offenbach. — Folies-Marigny. Première représentation (à ce théâtre) : *les Pantins de Violette*, opérette en un acte, paroles de Léon Battu, musique d'Adolphe Adam. — Première audition, chez M. le comte Wiard, du *Dernier Abencérage*, opéra en deux actes, paroles de M....., musique de M. Regnier.

22. — Opéra. Début de mademoiselle Marie Belval, dans le rôle de Marguerite des *Huguenots*. — Milan. Exécution, dans l'église Saint-Marc, de la messe composée par M. Verdi pour la célébration de l'anniversaire de la mort de Manzoni.

23. — Conservatoire de musique. Audition des envois de Rome. Premières exécutions : *le Passage de la mer Rouge*, oratorio, paroles de M. Lucien Augé, musique de M. Rabuteau, premier prix de 1868; Suite symphonique, et Psaume XXIII, de M. Charles Lefebvre, premier prix de 1870.

24, 25 et 26. — Cologne. Cinquante-unième festival musical rhénan (1).

A. P.

(1) Dans le courant de mai, on représente, à l'Alcazar de Marseille, une opérette nouvelle en un acte: *Clairette Angot en Turquie*, paroles de MM. Roustan et Isch, musique de M. Emmanuel Baumann.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

Par décret du 22 mai, M. Arthur de Cumont a été nommé ministre des Beaux-Arts, en remplacement de M. de Fourtou, qui passe au ministère de l'intérieur.

— Le 23 mai a eu lieu, au Conservatoire de musique, le jugement du Concours d'essai pour le grand prix de Rome.

Le jury était composé de MM. Ambroise Thomas, H. Reber, Félicien David, Victor Massé, François Bazin, membres de l'Institut ; Massenet, Vaucorbeil, jurés adjoints, désignés par l'Académie des Beaux-Arts ; M. Camille Saint-Saëns, autre juré désigné par l'Académie, ne s'est point présenté.

Les concurrents étaient au nombre de neuf. Six ont été admis au concours définitif.

Ce sont, dans l'ordre suivant :

1° M. Hillemacher, second prix de 1873, élève de M. François Bazin ;

2° M. Ehrhart, second prix de 1872, élève de M. Reber ;

3° M. Wormser, élève de M. F. Bazin ;

4° M. Pop Méarini, élève de M. Victor Massé ;

5° M. Vérouge de la Nux ;

6° M. Marmontel, mention honorable de 1873.

Ces deux derniers, élèves de M. Bazin.

Voici l'ordre du concours définitif : entrée en loges, le samedi 30 mai, à dix heures du matin, au Conservatoire. Sortie, le mardi 23 juin, à dix heures du soir.

Jugement préparatoire : vendredi 3 juillet, au Conservatoire.

Jugement définitif, par toutes les sections réunies de l'Académie des Beaux-Arts, samedi 4 juillet, au Palais de l'Institut.

— Sous ce titre : *l'Art lyrique, traité de chant et d'expression*, M. Delle-Sedie va prochainement publier un important ouvrage où seront résumés les principes que l'éminent chanteur met en pratique depuis longtemps avec tant d'autorité.

— L'impôt sur les pianos n'est en faveur nulle part. La Chambre des députés italiens vient, à son tour, de le repousser.

— Mademoiselle Lise Tautin, dont on se rappelle les succès aux Bouffes-Parisiens, vient de mourir à Bologne, à l'âge de trente-six ans.

— Notre correspondant à Barcelone, M. A. G. Bertal, nous adresse un compte rendu de l'*Ultimo Abenzerragio* (le Dernier des Abencérages), opéra nouveau en quatre actes. Le défaut d'espace nous empêche de reproduire *in extenso* l'article de M. Bertal; nous le résumons pour nos lecteurs.

L'*Ultimo Abenzerragio*, paroles de M. Francisco Fors de Casamayor, musique de M. Felipe Pedrell, a été représenté pour la première fois le 14 avril 1874, au Grand-Théâtre du Lycée de Barcelone. Le livret, tiré de Chateaubriand, est médiocre. La musique de M. Felipe Pedrell, un jeune débutant, est une œuvre originale et savante, d'un beau style. L'inspiration en est facile. M. Pedrell a le savoir : il ne sera pas longtemps à acquérir le savoir-faire. Si l'on considère l'absence quasi-complète de situations intéressantes et dramatiques dans le livret, on est étonné que M. Pedrell ait pu en tirer un parti aussi remarquable. Cela donne le droit d'attendre beaucoup de l'avenir de ce jeune compositeur.

La mise en scène et l'interprétation de l'œuvre ont été parfaites.

— Nous avons reçu une notice sur mademoiselle Anna de Belocca. C'est une très belle plaquette ornée d'un portrait photographique de la jeune artiste. L'auteur, M. Victor Berlioze (?), donne des détails biographiques très exacts, mais il sacre mademoiselle de Belocca étoile de première grandeur, et la met sur la même ligne que la Malibran !

Mademoiselle de Belocca possède certes une fort belle voix; c'est beaucoup, mais c'est tout. Ses débuts dans *le Barbier* avaient fait concevoir des espérances que la critique impartiale a dû abandonner, après l'avoir entendue dans *la Cenerentola* et la *Semiramide*.

Les générations futures apprendront avec étonnement qu'il y a eu à Paris, en 1873-74, une chanteuse comparable à la Malibran.

Londres. — *Covent-Garden*. — La saison de Covent-Garden a commencé avec sa splendeur accoutumée : M. Gye, le directeur *gentleman*, fait bien les choses. Les plus grands noms d'artistes figurent parmi ses pensionnaires. Citer la Patti, l'Albani, madame Marimon, Faure, Nicolini et tant d'autres, c'est dire assez que le succès est certain et peut se calculer à l'avance. Quel-

ques détails sur l'organisation de ce théâtre, sur l'orchestre en particulier, sont intéressants et instructifs.

Rappelons tout d'abord que c'est M. Vianesi qui est l'âme de ce grand centre artistique, et qu'il a réuni un orchestre hors ligne, dont voici la composition : 14 premiers violons, 12 seconds, 11 violes altos, 9 violoncelles, 9 contre-basses, 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 ophicléide, 1 harpe, cymbales et timbales, caisses roulantes, grosses caisses, et toute la batterie ordinaire et extraordinaire, coût : 2,000 fr. par soirée. La saison se compose de quatre-vingts soirées; c'est donc 160,000 fr. pour l'orchestre seulement. Ces quatre-vingts soirées ont lieu dans l'espace de quatre mois : avril, mai, juin et juillet.

On a donné à Covent-Garden, depuis l'ouverture, plusieurs opéras, parmi lesquels : *la Traviata*, *Crispino, la Figlia del Regimento*, *l'Africana*, *Il Barbiere, la Favorita*, *Guglielmo Tell*, *Ugonoti*, *Lucia*, *Sonnambula, Ballo in Maschera, Trovatore*, *Fausto, I Puritani*, *Don Giovanni*.

M. Gye a été nommé récemment directeur des théâtres italiens de Saint-Pétersbourg et Moscou.

NOUVELLES

ARIS. — *Opéra.* — La première représentation de l'*Esclave*, d'Edmond Membrée, aura lieu au commencement du mois de juillet. Les trois premiers actes sont déjà mis en scène.

— On s'occupe à ce théâtre d'une reprise de *Robert le Diable.*

Mademoiselle Marie Belval continuera ses débuts dans le rôle d'Isabelle. Quant au rôle de Robert, on le conserve à M. Sylva.

— Mademoiselle Sangalli — retour de Vienne — fera sa rentrée à l'Opéra le mois prochain, dans le ballet de *la Source.*

Opéra-Comique. — A l'Opéra-Comique, on ne parle plus que de la *Messe de Requiem*, de Verdi, qui sera chantée probablement le 9 juin, à une heure et demie.

Voici le programme des morceaux :

1° *Requiem* et *Kyrie*, quatuor et chœurs, par mesdames Stoltz, soprano ; Waldmann, mezzo-soprano; MM. Capponi, ténor; Maini, basse.

2° *Dies iræ* à quatre parties, solo et chœur.
Dies iræ, chœur.
Tuba mirum, chœur.
Liber scriptus, chœur et fugue.
Quid sum miser, trio, par mesdames Stoltz, Waldmann et M. Capponi.
Rex tremendæ, quatuor et chœur.
Recordare, duo et chœur, par mesdames Stoltz et Waldmann.
Ingemisco, solo par M. Capponi.
Confutatis, solo pour basse.
Lacrymosa, quatuor et chœur.
3° *Domine Jesus*, offertoire, par mesdames Stoltz et Waldmann, MM. Capponi et Maini.
4° *Sanctus*, fugue à deux chœurs.
5° *Agnus Dei*, duo et chœur, par mesdames Stoltz et Waldmann.
6° *Lux æterna*, trio, par madame Waldmann, MM. Capponi et Maini.
Libera me, solo, chœur, fugue finale. Le solo par madame Stoltz.
L'orchestre et les chœurs se composent de 200 exécutants, sous la direction de M. Deloffre.

Châtelet. — M. Louis Herz a acquis de M. Hostein et de la Société nantaise la propriété du Châtelet. Le nouveau directeur forme, pour l'exploitation de ce théâtre, une Société anonyme au capital de 500,000 francs, divisé en 1,000 actions. Le Châtelet serait transformé en opéra populaire. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette tentative, à laquelle nous souhaitons une complète réussite.

Variétés. — *Un Sujet de pendule*, tel est le titre d'un opéra bouffe en un acte que MM. Dubreuil, Chabrillat et Cœdès viennent de faire recevoir. Cet ouvrage sera interprété par MM. Dupuis, Léonce, mesdames Berthal et Aline Duval.
On annonce aussi la reprise prochaine des *Brigands*, avec mademoiselle Paola Marié dans le rôle de Fiorella.

Folies-Dramatiques. — Les Folies-Dramatiques feront leur clôture en juillet et leur réouverture en août.
La pièce de réouverture sera, dit-on, *la Fiancée du Roi de Garbe*, de MM. Dennery et Chabrillat, musique de M. Litolff.
Ensuite viendra *le Capitaine Fracasse*, de Catulle Mendès, que M. Émile Pessard vient de mettre en musique.
On prépare, en attendant ces deux pièces, une reprise du *Canard à trois becs*, l'opérette de MM. Moinaux et Jonas.

Folies-Marigny. — Le directeur, M. Gaspari, a donné une reprise inatten-

due des *Pantins de Violette*. Malgré le petit nombre d'exécutants qui se trouvaient à l'orchestre, la partition charmante d'Adolphe Adam a été vivement applaudie.

Porte-Saint-Martin. — La reprise du *Pied de mouton* aura lieu à la Porte-Saint-Martin du 10 au 12 juin, après une semaine de relâche.

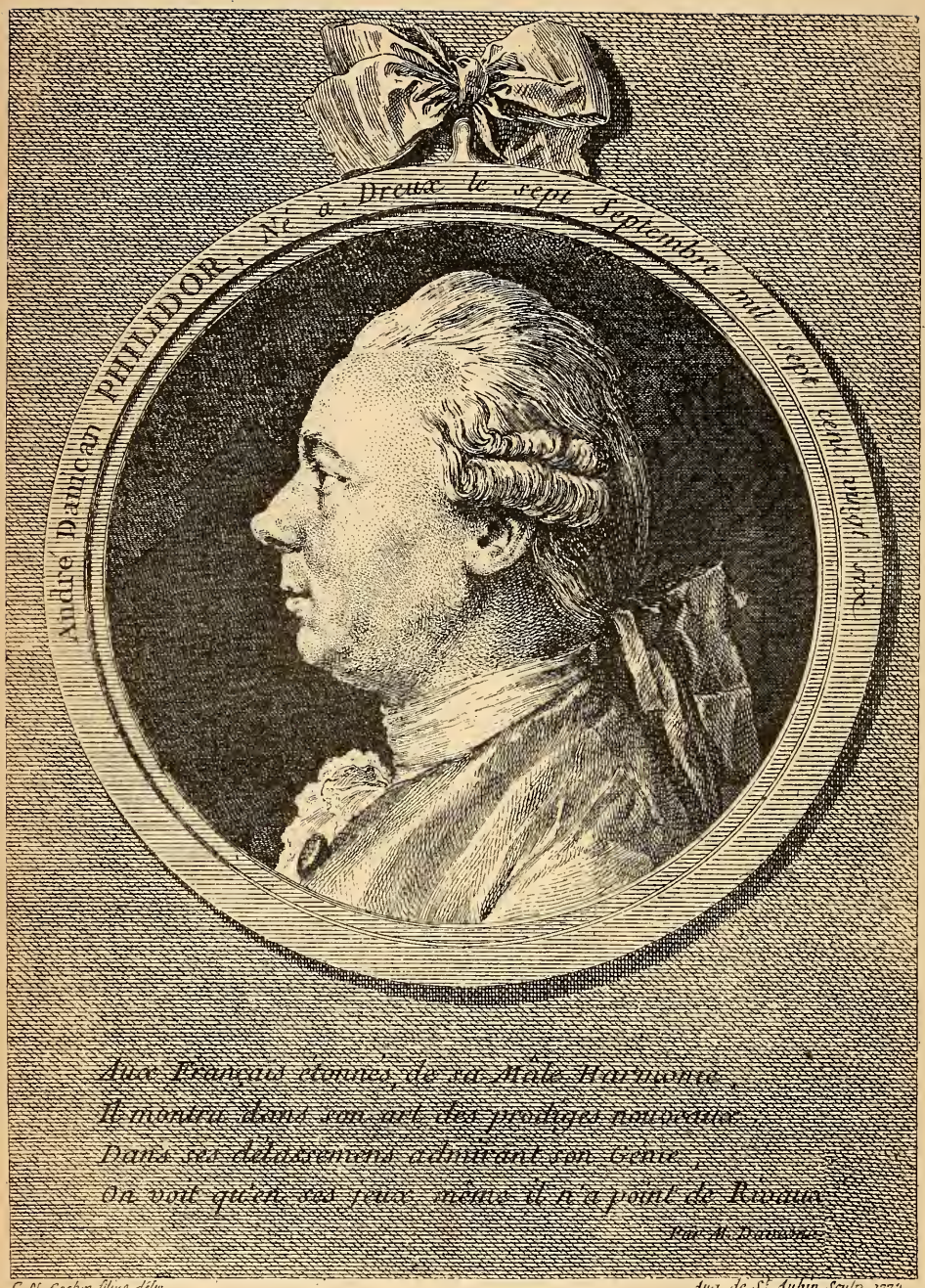
Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.



C. N. Cochin filius délin. Aug. de St Aubin Sculp. 1772

ANDRÉ PHILIDOR

Dans les dépendances du château de Dreux, le promeneur aperçoit, à moitié cachée par les arbres et placée sur une petite éminence, une maisonnette de l'aspect le plus humble, de l'apparence la plus modeste, et qui pourtant consacre un grand souvenir. C'est dans cette maisonnette, qui, je crois, sert aujourd'hui de logis à l'un des gardes du parc, que naquit l'un des plus grands musiciens dont la France puisse s'enorgueillir, François-André Danican Philidor; une petite plaque de marbre noir, portant une inscription commémorative, rappelle ce fait aux compatriotes d'un artiste justement célèbre naguère, et aujourd'hui bien à tort

oublié. Voici la reproduction exacte de cette plaque, placée sur la façade, juste à côté du numéro de la maison :

158

ici naquit
PHILIDOR *
le 7 7bre 1726

Les *Druides* (1) sont très-fiers des deux hommes fort distingués qu'a vu naître leur petite cité : Rotrou, le poète viril et le magistrat martyr, et Philidor, le grand musicien et le plus fameux joueur d'échecs qu'ait possédé la France ; mais je crois qu'ils connaissent plus l'un que l'autre, et que leur sympathie est plutôt et plus clairement éveillée par le nom du premier que par le souvenir du second.

D'où vient donc l'injuste oubli dans lequel, au point de vue musical, est tombé le nom de celui qu'on pourrait appeler le grand Philidor, tandis que les amateurs d'échecs n'ont cessé de l'entourer du respect le plus profond, de l'admiration, de la vénération la plus inaltérable? Parmi les musiciens même, il en est bien peu qui le connaissent assez pour lui rendre justice, qui sachent qu'il a été, avec Duni, Grétry et Monsigny, l'un des fondateurs de notre opéra comique, qu'il est l'un des très rares artistes français qui aient obtenu de grands succès à l'Opéra, enfin qu'il a fait jouer plus de vingt-cinq ouvrages de caractères très différents, et que, pour toutes ces raisons, son nom était digne de gloire à l'égal de celui de Grétry, de celui de Monsigny. Ces deux derniers pourtant sont connus du public, sont consacrés par la renommée ; tandis que Philidor est l'objet d'un dédain inexplicable, d'un oubli absolument immérité, et d'autant plus étrange qu'à certains points de vue il est supérieur à ceux que les contemporains appelaient ses émules, ses rivaux, mais qu'ils se seraient bien gardés de considérer comme ses supérieurs.

(1) Une tradition locale, dont je ne suis pas à même de vérifier le bien-fondé, veut que la ville et les environs de Dreux aient été l'un des derniers, sinon le dernier refuge des druides de notre vieille Gaule. Le nom même de Dreux semble, du reste, venir à l'appui de cette tradition. Toujours est-il que les habitants de la ville et de la contrée prennent la désignation de *druides*, tout comme ceux de Paris s'appellent Parisiens, et, peut-être sans trop savoir pourquoi, s'en montrent assez fiers. C'est un sujet assez ordinaire d'étonnement pour les étrangers que d'entendre, par exemple, sur une grande route, deux paysans s'interpeller ainsi : — « Te v'là, vieux Druide !... Comment vas-tu? — Eh! bonjour, mon bon Druide; ça va bien, je te remercie. »

Le fait est là pourtant, brutal comme tous les faits, et il ne reste qu'à le constater. Eh bien, c'est contre ce fait injuste que je veux protester, et c'est pour laver la mémoire de Philidor de l'outrage qui lui est fait chaque jour, que j'ai entrepris ce travail. En retraçant sa vie, en énumérant ses travaux, en appréciant ses œuvres, en faisant, par la pensée, revivre son génie, j'espère rappeler l'attention sur un artiste méconnu, rendre à son nom un peu du lustre dont il était justement environné, et forcer, à son égard, sinon les sympathies du public, à qui l'on n'offre plus l'occasion de le connaître et qui reste par conséquent inhabile à le juger, du moins l'affection des musiciens, qui, grâce à mon plaidoyer, consentiront peut-être à l'étudier un peu et seront bientôt à même de partager mon estime, mon goût, j'allais dire mon admiration. Ne dusséje ramener à Philidor que quelques esprits distingués, quelques raffinés, quelques curieux des choses d'art, auxquels ses œuvres auraient échappé, je m'estimerais heureux du résultat et me considérerais comme ayant accompli un devoir. D'ailleurs, ceux qui voudront bien me lire verront qu'il n'y avait pas seulement en Philidor un artiste, mais un homme intelligent, un homme instruit et un homme de cœur; un homme, enfin, pour tout dire en un mot.

I

Nous avons vu que Philidor était né à Dreux, le 7 septembre 1726 (1). Il était issu d'une famille féconde en musiciens, qui avait déjà fourni neuf artistes fort distingués, recommandables à titres et degrés différents,

(1) Dans la première édition de sa *Biographie universelle des Musiciens*, Fétis avait donné une date inexacte pour la naissance de Philidor, date que je rectifiai dans la *Revue et Gazette musicale* du 11 septembre 1859, d'après l'acte de naissance du grand artiste et la plaque de la maison où il a vu le jour, et que Fétis corrigea lui-même dans sa seconde édition. Mais je ferai remarquer que les deux articles relatifs à Philidor insérés dans les deux éditions de la *Biographie universelle des Musiciens*, très confus et cherchant à se corriger l'un l'autre, fourmillent d'omissions, d'erreurs et d'inexactitudes. Je préviens donc, une fois pour toutes, que je serai fréquemment, dans l'énoncé des faits, en désaccord avec Fétis; mais comme voici quinze ans que je m'occupe de Philidor, j'aurai soin d'appuyer mes affirmations, soit sur des textes contemporains, que je citerai toujours, soit sur des renseignements que les membres survivants de la famille (et ils sont nombreux) ont bien voulu me fournir directement, soit enfin sur une biographie de Philidor que son fils aîné avait commencé à écrire et qui, la mort l'ayant surpris, fut achevée, d'après ses notes, par un de ses amis, M. J. Lardin. Ce travail, absolument nul au point de vue artistique, mais très précieux sous le rapport des faits, a été publié sous ce titre : *Philidor peint par lui-même*, dans *le Palamède* (revue des échecs) de janvier 1847 ; il en a été fait un tirage à part.

et qui, un peu comme celle des Bach en Allemagne, forma une véritable dynastie musicale. C'est au chef de cette dynastie, Michel Danican, que fut appliqué pour la première fois le surnom de *Philidor*, qui n'était point le nom de la famille, mais qui, du fait de celui-ci, vint s'ajouter à son nom patronymique. « Michel Danican (a dit un de mes excellents confrères, M. Er. Thoinan, dans un travail spécial, relatif à la généalogie des Philidor), né dans le Dauphiné, avait acquis une grande habileté sur le hautbois, et réussit, en arrivant à Paris, à se faire entendre et applaudir de Louis XIII. Ce prince, grand amateur de musique et musicien lui-même, fut enchanté de l'artiste dauphinois, dont le jeu, disait-il, lui rappelait celui d'un célèbre hautboïste italien nommé Filidori, venu de Sienne quelques années avant, et dont le talent avait produit une certaine sensation à la cour de France. Le roi dilettante s'écria même dans son enthousiasme, en écoutant Michel : « J'ai trouvé un second Filidori. » Il n'en fallut pas davantage, et les courtisans, toujours disposés à renchérir encore sur les éloges du maître, n'appelèrent plus Danican que Philidor (1). »

François-André Danican-Philidor était l'arrière-petit-fils du hautboïste de Louis XIII. Son père n'était pas âgé de moins de soixante-treize ans lorsqu'il épousa, en troisièmes noces, une jeune fille aimable et naïve, qui était seulement dans sa vingtième année; si bien qu'André Philidor, venu au monde le premier des huit enfants issus de ce mariage vraiment extraordinaire, avait à sa naissance une sœur, fille du premier lit de son père, déjà âgée de cinquante-six ans, et qui aurait pu être la grand'mère de celle qui pouvait l'appeler sa belle-fille.

Le jeune André fut admis fort jeune au nombre des enfants de la chapelle de Louis XV, dès l'âge de six ans, dit-on, et y fit ses études sous la direction de Campra (2). C'était une bonne fortune, pour un enfant

(1) *Les Philidor, généalogie biographique des musiciens de ce nom.* (*France musicale*, décembre 1867 et janvier 1868.)

(2) Fétis, se fondant avec assez de raison sur les règlements de la chapelle du roi, qui en interdisaient l'entrée à tout enfant n'ayant point encore accompli sa dixième année, conteste formellement que Philidor ait pu y être admis dans un âge aussi tendre. Cependant, un contemporain d'André Philidor, Laborde, financier, écrivain et compositeur lui-même, affirme le fait dans ses *Essais sur la musique*, et pourrait bien avoir été renseigné à ce sujet par Philidor en personne ; de plus, le fait en question est resté à l'état de tradition dans la famille; enfin, sans vouloir absolument rien affirmer, j'ajouterai pourtant qu'il ne me paraîtrait pas extraordinaire que le roi, en faveur des longs services rendus à la chapelle par deux générations de sa famille, eût fait une infraction aux règlements pour un enfant dont les dispositions, d'ailleurs, étaient exceptionnelles.

bien doué, que de tomber aux mains d'un tel maître. Artiste supérieur, sinon homme de génie, Campra, qui avait été successivement maître de chapelle à Toulon, à Arles, à Toulouse, puis, à Paris, au collége, à la maison professe des Jésuites, à la Sainte-Chapelle, à Notre-Dame et enfin à la Cour, avait donné à l'Opéra plus de vingt ouvrages, dont quelques-uns, tels que l'*Europe galante, Hésione, Tancrède, les Fêtes vénitiennes*, avaient obtenu de grands et légitimes succès. C'était un musicien instruit, doué d'une imagination abondante, d'une verve très-réelle, et qui n'avait pas moins réussi dans le genre profane que dans le genre sacré. On n'aurait su choisir un meilleur directeur pour les jeunes pages de la chapelle royale, et Philidor dut, par la suite, s'estimer heureux d'avoir eu pour maître le premier musicien de son temps.

Ce fut, paraît-il, au service de la chapelle que le jeune Philidor commença de contracter son goût passionné pour les échecs, sans doute par suite de l'exemple qui lui était donné journellement. Les musiciens avaient l'habitude de se réunir, en attendant la messe du roi, dans une salle où se trouvait une longue table sur laquelle étaient incrustés six échiquiers ; ils prenaient patience en exerçant leurs forces à ce jeu difficile et compliqué, le seul, d'ailleurs, qui leur fût permis à la Cour. Philidor, qui avait pour les échecs une inclination naturelle, les regardait faire silencieusement, mais en portant aux coups la plus grande attention. Un jour — il était âgé de dix ans environ, — un vieux musicien, arrivé avant l'heure accoutumée, maugréait devant lui de ce que ses camarades ne se pressaient point assez, ce qui le privait de faire sa partie. L'enfant n'osait trop ; mais, cependant, tout hésitant et tout timide, il proposa au bonhomme de lui servir de joueur. A cette offre, le vieillard partit d'abord d'un éclat de rire, puis finit par accepter. Mais sa surprise fut grande lorsque, au lieu d'un élève auquel il pensait devoir prodiguer les conseils, il s'aperçut qu'il avait affaire à un rival redoutable ; le dépit s'en mêla quand, la partie avançant, il s'aperçut que son adversaire pourrait bien prendre le dessus ; sa mauvaise humeur éclata alors, et il eût fallu voir la mine à la fois piteuse et maligne du bambin, trop fier d'un succès qu'il prévoyait déjà pour consentir à l'abandonner, mais redoutant de payer son triomphe par quelque horion, que l'amour-propre froissé du bonhomme semblait lui faire pressentir. A chaque instant il tournait du côté de la porte un regard en quelque sorte suppliant, comme pour l'engager à se rapprocher de lui afin de favoriser sa fuite lorsque le moment en serait venu ; cependant, petit à petit, et sans exciter les soupçons de son rival, absolument absorbé par son jeu, il était parvenu à se glisser à l'extrémité de son banc ; sûr alors de son salut,

il presse l'issue de la partie, précipite les coups, avance enfin victorieusement la pièce décisive, et, lançant à son adversaire un *mat* sardonique et retentissant, s'enfuit de toute la vitesse de ses petites jambes afin d'éviter une poursuite qui eût pu lui devenir fatale.

On comprend que cet incident ne passa pas inaperçu, et qu'il fut bientôt l'objet des conversations de tous les musiciens de la chapelle. Après une telle aventure, ce fut à qui d'entre eux ferait la partie avec le petit Philidor; mais ses aptitudes étaient déjà telles que bientôt il ne se trouva plus un seul de ses collègues qui pût se mesurer avec lui.

Pourtant les échecs ne le passionnaient pas encore au point de lui faire négliger ses études musicales, et l'on assure que, à peine âgé de douze ans, il fit exécuter à la chapelle un morceau de sa composition, un motet avec chœur, dont le roi Louis XV se montra si charmé qu'il lui en exprima personnellement sa satisfaction et lui fit remettre une gratification de dix louis.

II

On ne sait au juste à quelle époque Philidor quitta les pages du roi, et abandonna Versailles pour venir s'établir à Paris. Il me semble que cela pourrait bien coïncider avec la mort de Campra, son maître, qui arriva le 29 juillet 1744; auquel cas Philidor aurait eu tout près de dix-huit ans. Son premier biographe, Laborde, dit seulement à ce sujet : — « Etant sorti de page, il se fixa à Paris, s'y soutint en faisant quelques écoliers et en copiant de la musique, et tous les ans il allait à Versailles faire chanter un nouveau motet. » (1)

Sa position était difficile sans doute, puisqu'il était obligé non-seulement de donner des leçons, mais de copier de la musique pour vivre. Fort jeune, il avait perdu son père, qu'il n'avait pour ainsi dire pas connu; ses frères du premier lit, déjà avancés en âge, ne pouvaient probablement lui venir en aide, et comme, de son dernier mariage, son père avait laissé plusieurs enfants dont il était l'aîné, peut-être Philidor se voyait-il tenu de pourvoir, non pas seulement à sa propre existence, mais à celle de ces derniers.

(1) Dans son *Traité élémentaire du Jeu des Échecs* (Paris, 1853), M. le comte de Basterot dit qu' « à l'âge de quatorze ans Philidor quitta les chœurs de la chapelle royale. » Mais je ferai remarquer que M. de Basterot est le seul à donner ce renseignement, et j'ajouterai que, en ce qui concerne Philidor, il me paraît sujet à caution. On verra pourquoi plus tard.

Néanmoins, une fois à Paris, il se livra sans réserve à sa passion pour les échecs. Il fit bientôt connaissance avec plusieurs joueurs fameux, entre autres M. de Légal, qui passait pour le premier de France et qui avait trouvé la partie des pions, l'abbé Chenard, avec lequel il entreprit pour la première fois une partie sans voir l'échiquier, et divers autres, qu'il rencontrait au café de la Régence, où sa réputation devint rapidement colossale.

C'est dès ce moment que, malgré sa jeunesse, il commença à opérer de véritables tours de force, en faisant d'abord une partie sans voir l'échiquier, puis en en menant deux, et enfin trois à la fois dans les mêmes conditions. Ce fait a été célébré en vers par l'abbé Roman :

Joueur sublime, étonnant Philidor,
De ton esprit, qui donc suivra l'essor ?
Comment peux-tu, par la seule pensée,
Dans une route obscure, embarrassée,
Les yeux fermés, guider au champ d'honneur
De tes échecs le bataillon vainqueur?
Oui, je l'ai vu, sur trois tables dressées
(Pour les joueurs, prodige humiliant!)
Menant au but, aveugle clairvoyant,
D'un triple jeu les pièces dispersées.
Faire, à la fois, sur les trois échiquiers,
De ses rivaux les trois Rois prisonniers (1).

Je crois bien qu'un tel fait ne s'était jamais produit, et l'on comprend qu'un jeune homme de dix-sept ou dix-huit ans, presque un enfant, montrant pour un tel jeu de telles aptitudes, ait pu se faire promptement une brillante renommée. Cependant, ses affaires étaient en assez mauvais état, et en 1745 il quittait Paris. Dans quelles conditions ? c'est ce

(1) *Les Echecs*, poëme, par l'abbé Roman. (Paris, 1807, in-12.)

C'est le même abbé, passionné pour les échecs, qui, dans une fable où il supposait Mercure donnant des leçons à la jeune nymphe Echec, écrivait, en dépit de sa soutane, les aimables vers que voici :

Obéissante et docile écolière,
D'un pareil maître elle eut bientôt appris
Du jeu d'échecs le plus secret mystère;
Mille baisers, autant donnés que pris,
De ces leçons furent le doux salaire.
Belles, venez, j'en donne au même prix.

La chronique ne dit pas si les « belles » accoururent.

qu'il est assez difficile de savoir, car les biographes se contredisent à ce sujet.

Laborde dit : — « Les progrès qu'il avait faits aux échecs lui donnèrent l'envie de voyager pour tenter fortune, et en 1745 il partit pour la Hollande, l'Angleterre, l'Allemagne, etc. » De son côté, M. de Basterot prétend — je ne sais sur la foi de quel renseignement, car je n'ai pu le découvrir — que ce voyage avait d'abord un but musical : — « En 1745, Philidor partit pour la Hollande, en compagnie de quelques musiciens qui s'étaient associés pour donner des concerts à Amsterdam ; mais le chef de la bande venant à mourir, l'entreprise fut abandonnée. Pour subvenir à ses besoins, Philidor dut recourir à son talent de joueur d'échecs. Il donna des leçons au prince de Waldeck et à d'autres personnages. Deux ans après, il visita l'Angleterre pour la première fois. »

Quoi qu'il en soit, il paraît certain que c'est en 1745 que Philidor quitta Paris pour se rendre en Hollande, puis en Angleterre, et qu'il mit à profit, pour subsister, son talent aux échecs. Je ne dirai pas, comme Laborde, qu'il tenta la fortune, car l'expression ne me paraît pas heureuse ; on ne tente la fortune qu'aux jeux de hasard, et les échecs ne sauraient guère être mis dans le nombre. Philidor était pauvre, besoigneux ; il donna des leçons d'échecs, qui, sans aucun doute, étaient plus profitables à sa bourse que des leçons de musique, et il fit des paris sur son jeu, paris qu'il était certain de gagner et que ses adversaires étaient parfaitement sûrs de perdre, mais dont le produit, loin d'être un effet du hasard, était pour lui la récompense d'un grand effort intellectuel. Il n'y a rien là que de fort honorable et de parfaitement licite. Ceci soit dit pour calmer certaines susceptibilités exagérées, dont quelques échos sont venus jusqu'à moi.

ARTHUR POUGIN.

(La suite prochainement.)

DE LA MUSIQUE DRAMATIQUE

Le 23 avril 1564, naquit à Stratfort-sur-Avon, dans une maison d'assez pauvre apparence, un enfant du sexe masculin, qui reçut le prénom de William. Fils d'un alderman catholique, nommé Shakespeare, cet enfant, destiné à vivre dans un milieu protestant, devait, à partir de sa seizième année, devenir successivement boucher, maître d'école, clerc chez un procureur, braconnier, gardeur de chevaux à la porte des théâtres, garçon appeleur dans la coulisse, comparse, comédien et poète. Réformateur à sa façon, il devait un jour jeter le désarroi dans les vieilles doctrines aristotéliciennes, et accomplir dans le drame la révolution opérée par Dante dans le poème. Shakespeare était un ignorant, au rapport de certains critiques que je veux croire très instruits et très sincères ; au dire de M. Philarète Chasles, il n'a rien inventé ; et cependant, en dépit de son ignorance et de son esprit peu inventif, Shakespeare, de 1587 à 1611, composa, outre ses sonnets, trente et une pièces, drames ou comédies, dont quelques-unes sont de véritables études historiques et légendaires. Celui qui écrivit *Macbeth*, *Richard III*, *le Marchand de Venise*, *Henri IV*, *Henri V*, *Othello*, *Jules César*, *Coriolan*, *le Roi Lear*, *Hamlet*, *Antoine et Cléopâtre* et *Henri VIII*, était, convenons-en, un ignorant d'une espèce particulière. Peut-être aussi y a-t-il quelque exagération à prétendre qu'un homme, auquel on doit le *Songe d'une nuit d'été*, *Roméo et Juliette*, et la *Tempête*, soit dénué d'imagination... Le cinquante-deuxième anniversaire de la naissance de Shakespeare fut le jour de sa mort. A cette date,

Shakespeare rentra dans la nuit, au sein de cette terre qu'il connaissait si bien ; et son œuvre, l'indifférence, la haine et les puritains aidant, fut enseveli pendant cent douze ans dans l'ombre d'où Voltaire, chercheur et jaloux, le fit sortir, et où il eût voulu le faire rentrer. Voltaire traduisit les trois premiers actes de *Jules César* et s'arrêta là, prétendant que le meurtre de César terminait la pièce, et que, César poignardé, les deux derniers actes devenaient inutiles. Voltaire, dont le goût était très sûr comme chacun sait, retranchait ainsi de son autorité privée plusieurs des plus merveilleuses scènes de l'ouvrage. L'esprit avait tendu la main au génie, c'était méritoire. Mais il arriva que la surface mesura la profondeur ; alors le critique appréhenda le poète ; l'auteur de *Zaïre*, de *Brutus* se sentit inférieur à l'auteur d'*Othello* et de *Jules César ;* l'élégance et le brio redoutèrent la grâce et l'énergie ; le vers bien fait se méfia du vers bien venu ; Mahomet comprit qu'il fallait lever la tête pour regarder Coriolan et le roi Lear, le Montenvert remarqua qu'il n'était pas de niveau avec le mont Blanc et se trouva, relativement à son voisin, petit et mesquin : le révolutionnaire français, blessé dans sa vanité, ne voulut plus entendre parler du révolutionnaire anglais, et Voltaire, qui louait jadis Shakespeare, ne tarda guère à le traiter de sauvage ivre. C'était moins méritoire. Malgré Voltaire, malgré Shaftesbury, malgré Dryden, qui déclara simplement Shakespeare « hors d'usage », le poète, ressuscité, voyait tomber autour de lui la forêt des œuvres avortées ou incomplètes, sous la hache de ce rude bûcheron, le temps ; il sortait de l'ombre, du silence, des brouillards britanniques ; serein, il contemplait le monde, son futur patrimoine. Comment avait-on passé près de ce géant sans le voir ? La France, l'Allemagne l'apercevaient enfin et le critiquaient vertement tout en le dépouillant. Au dix-neuvième siècle, les types shakespeariens s'imposent à tous les arts. La peinture, la sculpture, la musique ne jurent que par Shakespeare. On le commente, on le traduit, on l'arrange, on le dérange, on l'imite. La France commence à croire qu'il faut compter avec le drame, et qu'un jour on pourra, par faveur, lui faire une petite place aux pieds de la tragédie et de la comédie, si ces bonnes dames le permettent. On l'examine, on le plaisante, on le raille ; quelle drôle de mine il a ! Il pleure, il rit ; absolument comme un homme ; la critique le fustige, le public le trouve étrange ; la convention s'offusque, se plaint et larmoie. Les traducteurs et quelques-uns de leurs lecteurs défendent seuls Shakespeare, ses drames et son système. Les connaisseurs patentés restent indifférents, hésitent ou lancent l'anathème au nouveau venu, âgé de deux cents ans environ, qui vient bouleverser leurs idées, ou plutôt les idées grecques

et romaines, devenues françaises depuis la Renaissance, qu'on leur infusa au collége, et dont ils ne se souviennent, par parenthèse, que dans les occasions où le génie, uni à la vérité, les contrecarre sérieusement. Pourtant un impresario confie un *Othello* de fabrique italienne à Rossini; celui-ci s'en tire, grâce à deux ou trois phrases agréables. Les traducteurs de Shakespeare se multiplient en Italie, en France, en Allemagne; à Paris éclate la fameuse querelle des classiques et des romantiques, à laquelle, certes, le dramaturge anglais n'est pas étranger; le siècle de Louis XIV et le siècle d'Élisabeth sont en présence et se chamaillent quelque peu; les deux partis s'injurient; leur colère est au comble. Giboulées d'insultes. Les uns se moquent et se divertissent; les autres prennent la guerre au sérieux et ne ménagent rien. Victor Hugo, représentant de l'esprit nouveau dont il explique les tendances, mitigeant Shakespeare par Corneille et Molière, c'est-à-dire par un reflet espagnol et français, en imprimant, d'ailleurs, à ses ouvrages le cachet d'une incontestable et magnifique individualité, écrit sa fameuse préface de *Cromwell*. Le tumulte redouble, et c'est sur le dos d'*Hernani* que le dénigrement rageur et l'admiration passionnée vident leur querelle à coups de poings. Shakespeare, soutenu par l'aristocratie des intelligences, fait sa trouée; on lui emprunte d'abord des sujets, puis des caractères, puis des scènes, puis des pièces trop souvent défigurées par d'impertinents faiseurs; on tire quelques gouttes de sang au dramaturge, on lui arrache quelques lambeaux de chair, et ces gouttes de sang et ces lambeaux de chair suffisent pour donner aux compositions auxquelles ils sont destinés les apparences de la vie. Les classiques montrent leurs dents ébréchées, les romantiques montrent leurs poignets vainqueurs; la justice, tranquille, tient ses balances et attend...

Shakespeare vous attire comme le gouffre, vous fascine comme l'idéal. Se plonger dans l'œuvre du maître, c'est pénétrer dans une forêt immense, dans la forêt humanité. Ceux-ci y rencontrent Iago, Ophélia, Shylock, Roméo; ceux-là y aperçoivent Titania, Obéron, Ariel; d'autres s'y arrêtent pour suivre des yeux, à la nuit tombante, les sorcières tournoyant sur les bruyères ou, quand l'aurore reparaît, les fées errant parmi les fleurs; tous reviennent de leur course vertigineuse éblouis, charmés, transportés, ravis d'avoir vu l'homme sous tant d'aspects divers, étonnés de s'être croisés avec des êtres qu'ils croyaient imaginaires et dont ils ont constaté l'existence. — Banco s'assied à la table de Macbeth; qui nierait les revenants? Prospéro fait sortir Ariel d'un arbre; qui nierait la puissance des magiciens? Ariel, chanteur invisible, traverse les airs au bruit d'une délicieuse symphonie; qui nierait les génies? L'aube naît, l'alouette

s'éveille et s'élève avec des battements d'ailes pour saluer le jour naissant; Roméo prend aux lèvres de Juliette le baiser d'adieu; qui nierait l'harmonie, la poésie, l'amour? Ophélie, folle, folle, folle, hélas! la tête couronnée de fleurs, le sein recouvert par l'onde transparente, se noie en murmurant son refrain étrange; qui nierait l'abîme que la douleur se creuse dans le cœur? Et ceux qui ont parcouru le royaume du poète se demandent pourquoi ils ne cueilleraient pas une violette, une rose, un souci, une grappe de raisin, une branche de cyprès dans ce royaume aussi vaste que la terre, mouvementé comme les vagues de l'Océan, serein comme le ciel, plein de rayons où se meuvent des esprits bienfaisants et d'ombres où s'enfoncent d'horribles fantômes. Et une nuée de compositeurs : Rossini, Chelard, Mendelssohn, Halévy, Thomas, Gounod, Berlioz, Verdi, Stadtfeld; les impuissants, les inconnus, les célèbres, les forts s'abattent sur ces proies toujours vivantes : *Hamlet*, *Macbeth*, *la Tempête*, *le Songe d'une nuit d'été*, *Othello*, *Coriolan*, *le roi Lear*; et ces artistes deviennent plus vigoureux, plus vaillants, plus observateurs en s'unissant à Shakespeare, dont ils sont pourtant éloignés de traduire les innombrables et fulgurantes beautés.

Le sens musical n'est point l'apanage des poètes, aussi constaté-je avec un ravissement mêlé de surprise que Shakespeare, dans toutes ses pièces (je l'ai déjà remarqué ailleurs), confie à la musique le rôle qui lui convient; qu'il la fait intervenir dans les endroits où elle est nécessaire, où elle complète la situation, où elle agrandit l'horizon; dans les occasions où le visage de Dieu apparaît soudain dans l'espace crépusculaire, et où son doigt terrible se montrant aux abords du globe, semble peser sur les événements d'ici-bas.

Essentiellement lyrique, l'œuvre Shakespearien appelle la musique à chaque scène, presque à chaque ligne. La musique peut y courir comme le moineau-franc vole à la treille dorée, et s'y poser çà et là, au hasard. Elle s'adaptera aussi naturellement, aussi facilement au monologue d'Hamlet qu'aux rancunes, aux disputes, aux vengeances des Montaigus et des Capulets; le crâne du pauvre Yorik la sollicitera autant que le sommeil chargé de remords de lady Macbeth; si elle convient à la fée Mab, elle ne convient pas moins à Cordélie, à Miranda, à Desdémone; le roi Lear, Roméo, Juliette, Puck, Caliban, Falstaff. Les apparitions, le fantastique, le réel l'attendent comme une divinité qui doit ajouter l'idéal à la surabondance de vie qu'ils ont déjà. Goneril et Regane sont aussi favorables à la musique que Cordélie et Jeanne Darc. Elle s'applique à : « *Ta parole est un poignard!* » aussi bien qu'à : « *Au Rat! au rat!* » et au cri d'Hamlet, frappant Claudius : « *Suis ma mère!* » Le

musicien penseur qui mettra Shakespeare en musique n'est peut-être pas encore né : il naîtra, n'en doutez pas.

Mozart, avec plus de passion, plus de grandeur, plus de profondeur, plus de *fantasie* (mot allemand intraduisible); Mozart, avec des formes plus variées, plus souples, plus imprévues; Mozart, moins court, moins étriqué, moins soumis à l'instinct, moins étranger à la réflexion, Mozart eût pu être ce musicien prodige : le rival de Shakespeare. Mais Mozart n'est pas sauvage, abrupt; il ne fréquente que rarement les sommets; l'inconnu formidable ne la harcèle pas ; le plus qu'humain lui échappe évidemment. Zerline lui suffit; Armide l'eût gêné, dans les grands bois sombres ou lumineux, ce n'est pas le hêtre qu'il dessine, c'est le muguet; il préfère la colline à la montagne, la grotte aux rocs inaccessibles, la source au torrent, le fleuve à l'océan, la barque au navire; les lilas du jardin lui conviennent mieux que la virginité solennelle des lianes inextricables ; l'horreur l'émeut médiocrement les précipices, brumeux au-dessus desquels tourbillonnent les oiseaux de proie ne lui semblent point avoir d'équivalents dans le domaine musical ; il regarde si volontiers les champs semés de marguerites qu'il ne voit pas les cieux semés d'étoiles; il écoute la fauvette et le rossignol; il n'entend pas les vautours ; il est le camarade du rouge-gorge ; il ne fraye pas avec l'aigle; Mozart, céleste quelquefois, n'est jamais divin dans l'acception sublime du mot; Mozart, un peu coureur, quoique marié, Mozart que des amours multiples inspiraient, ainsi que me l'avouait sa veuve, qui le laissait libre par amour de l'art, Mozart, légèrement libertin, paraît-il, trouvait Don Juan à sa taille, mais il n'eût rien tiré d'Hamlet, d'Othello, de Macbeth ou du roi Lear; ces types l'eussent écrasé, près d'eux il ne fût pas resté grand. Tout est relatif. Mozart était un compositeur hors ligne, mais ce n'était pas un homme supérieur ; là est la nuance.

Cependant l'opéra de *Don Juan* se rapproche par plusieurs points des drames de Shakespeare ; il a le mouvement, le rire, le sourire, les larmes, la volupté, l'insouciance, la colère, la terreur, le délire, le courage, la désolation, la témérité, la légèreté ; il montre la faute et le châtiment ; il offre un assemblage de types admirables : c'est Leporello, curieux, poltron et gourmand ; c'est le commandeur devenu marbre et venant, statue inflexible, punir le coupable ; c'est Dona Anna pleurant sur le corps de son père et courant à la poursuite du meurtrier, son ravisseur ; c'est Zerline, naïve et coquette ; c'est le jaloux Mazetto, c'est Dona Elvira, c'est Don Ottavio, c'est Don Juan enfin, fier, voluptueux, éhonté, beau, toujours amoureux, toujours à la recherche de son rêve : la femme qu'il pourra aimer. De tous ces types si profondément humains et si gran-

dioses, Mozart fait des caractères. Sauf en matière religieuse, son idéal, c'était la terre avec ses vertus mélangées de faiblesses. Peintre fidèle, il ne grandissait pas ses personnages ; il ne demandait rien à l'inconnu ; il n'avait pas l'intuition de l'infini dans l'art ; aussi la suprême poésie manque-t-elle à son œuvre ; aussi le surhumain ne se rencontre-t-il jamais sous sa plume élégante. Mozart, emprisonné dans le réel, dans le terrestre, ignorait ces élans vigoureux et sublimes si fréquents chez Beethoven ; Mozart a des confins ; Beethoven n'en a pas ; l'insondable est dans Beethoven ; il n'est point dans Mozart : Mozart ressemble à un fleuve dont les eaux abondantes, calmes et pures, laissent voir le lit ; Beethoven, c'est la pleine mer, c'est le plein ciel ; Mozart observe, Beethoven observe et devine ; Mozart sait, Beethoven sait et pressent. *Don Juan* est un ouvrage parfait, conçu dans de petites proportions. Ceci admis, on ne saurait trop admirer le chef-d'œuvre de Mozart. Ce maître charmant a le savoir, l'ingénuité, la souplesse, la couleur, l'imagination, le tact, la finesse, l'observation, l'individualité. Tous les styles lui sont familiers. Il manie avec une égale facilité l'orchestre et les voix, la musique de chambre, la symphonie, l'opéra, la musique religieuse.—Correct, bien paré, bien poudré, aimable, galant, gentil au possible lorsqu'il chausse l'escarpin, lorsqu'il met des bas de soie, la fraîche culotte et l'habit à boutons de métal ; chéri des femmes, leur pressant la taille sans chiffonner ses manchettes, sablant avec elles le Champagne sans en répandre une seule goutte sur son jabot de dentelle, Mozart n'admettait rien qui inquiétât l'oreille ; aucune broussaille n'entrave sa marche vive, fringante, pensive ou délurée. Ce n'est pas lui qui longerait le bord des précipices, qui rêverait d'excursions aux pics inaccessibles ! Non ; il se contente de suivre le fil de l'eau et de vous conduire avec lui dans les prés et dans les bois.

Mozart fut admirablement servi par le libretto de *Don Juan*, qui offre une grande variété de situations et de caractères, et qui ne contient rien d'excessif. Ce poëme, tout shakespearien par la forme et par le fond, par l'agencement des scènes, par les développements du sujet, par le heurt continuel d'éléments hétérogènes, par le va-et-vient du comique, du pathétique, du grotesque, du fantastique, par la rencontre incessante des passions les plus opposées, ce poëme, dis-je, était et demeure un représentant de l'art moderne tel que l'a conçu Shakespeare, art qui diffère entièrement de celui dont Glück s'inspira. Mozart, sans le savoir peut-être, coule sa partition dans un moule shakespearien et devient ainsi le magnifique point de départ, en musique, de l'idée nouvelle. Glück, si supérieur à Mozart sous plusieurs rapports, se voit tout à coup refoulé

dans le passé par ce seul fait qu'un librettiste obscur a fourni à Mozart un canevas où se reflète l'ombre de Shakespeare. Glück ressuscite le génie antique; Mozart représente l'esprit moderne; Glück, lumineux, brille comme un phare sur le vieux monde ; Mozart, uni à Shakespeare par un littérateur quelconque, est une aurore qui se lève et dont les rayonnements éclaireront la terre et le ciel.

Mozart mort, on revient aux anciens errements, on sépare de nouveau les genres. Le drame s'efface devant la tragédie et la comédie lyriques qui reprennent fièrement le haut du pavé. Les saines traditions prévalent ; les doctrines surannées, triomphantes, sortent de la remise où on les avait un moment reléguées. Les tragiques recommencent à verser des pleurs dans leur vieille urne, les comiques cherchent à retrouver le rire éternel sous leur masque usé, Spontini, Kreutzer, Méhul, Cherubini, Lesueur, Sacchini retournent à l'antiquité païenne ou biblique. Rossini accepte un *Othello* impitoyablement classique, puis un *Moïse* peu divertissant. Il rit jusqu'aux larmes dans le *Barbier* ; il pleure tant qu'il peut dans *Guillaume Tell.* — Les auteurs de bonne compagnie roucoulent à l'Opéra-Comique. Là, pas de poésie, pas d'élan, pas de passion, pas d'aspirations, pas de grandeur, pas de vérité ; l'esprit y patauge dans le faux concurremment avec la mode. Grétry, qui n'était pas musicien, Boïeldieu, qui n'était pas poète, le spirituel Auber, Hérold, qui avait de l'avenir, Adam, qui n'en avait pas, Halévy qui aimait trop la trompette pour aimer beaucoup le hautbois, illustrèrent ce bâtard, l'Opéra-Comique. Vains efforts ! L'Opéra-Comique tombe, il est tombé. Il faut que le drame l'aide et lui tienne l'étrier pour qu'il remonte en selle. S'y tiendra-t-il ? Nous verrons bien.

LOUIS LACOMBE.

(A suivre.)

LES AIRS A DANSER

DE

L'ANCIENNE ÉCOLE FRANÇAISE[1]

II

LA PASSACAILLE

DESPRÉAUX, le mari de « la Guimard », après avoir eu beaucoup de succès comme danseur, fut nommé directeur de la scène, puis inspecteur de l'Opéra et des théâtres de la Cour (1807). Ces hautes fonctions ne satisfirent pas complétement l'amour-propre de l'estimable chorégraphe; il ambitionnait la palme poétique et voulait suivre les traces glorieuses de Boileau, son illustre homonyme.

« Les Muses sont sœurs », dût-il se dire dans le style ampoulé de l'époque, « pourquoi donc Terpsichore n'aurait-elle pas son poème, tout aussi bien que la blonde Erato? Boileau Despréaux a écrit l'*Art poétique*, ce sera Jean-Étienne Despréaux qui écrira l'*Art de la Danse.* »

Et grâce à ce monologue en vile prose, nous avons hérité d'un nouveau poème ! en quatre chants ! ! *calqué* sur l'œuvre de Boileau ! ! !

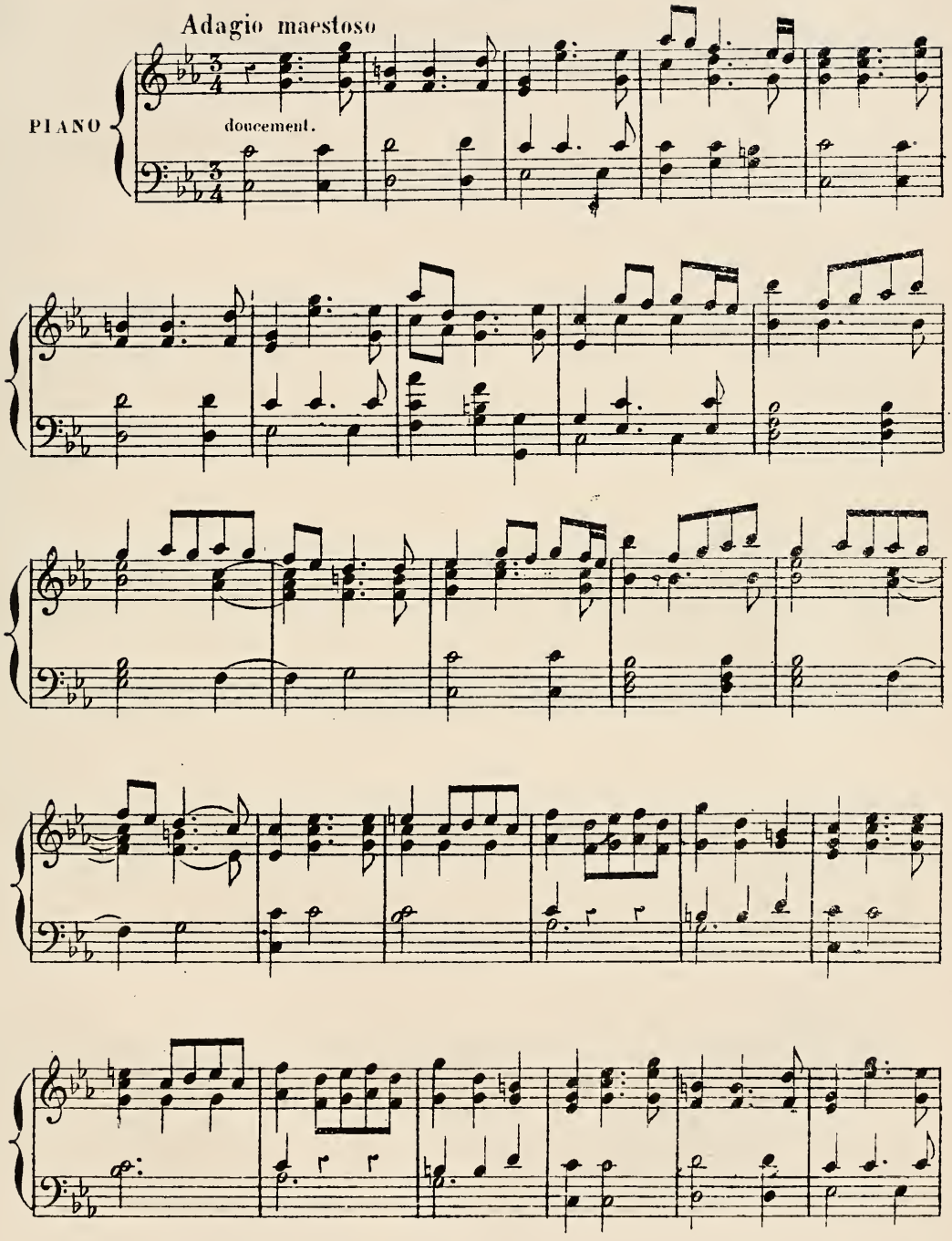
Comme spécimen, je me contenterai de citer les deux vers suivants :

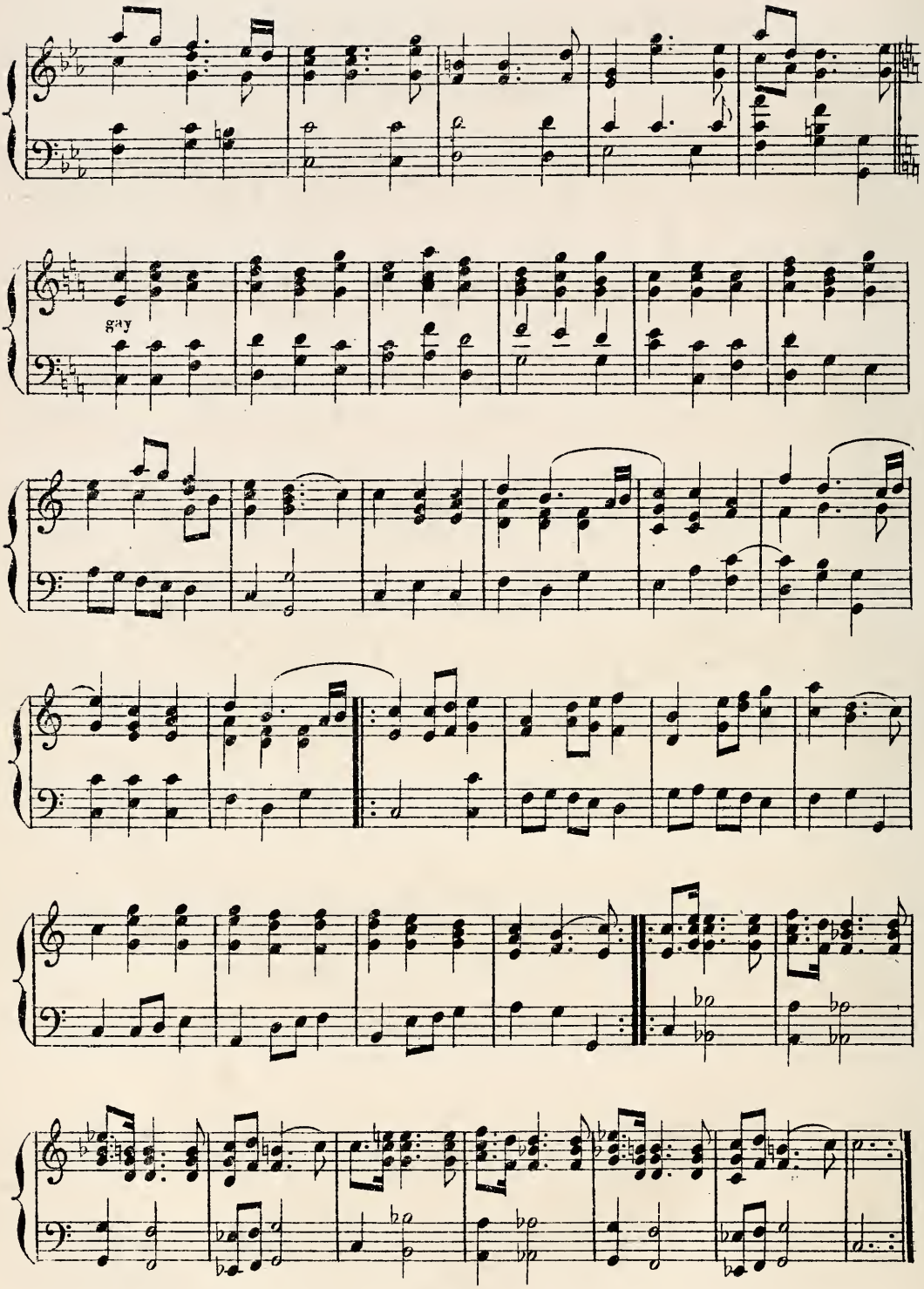
Boileau avait dit :

« *Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée,*
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée. »

(1) Voir le numéro du 1er juin.

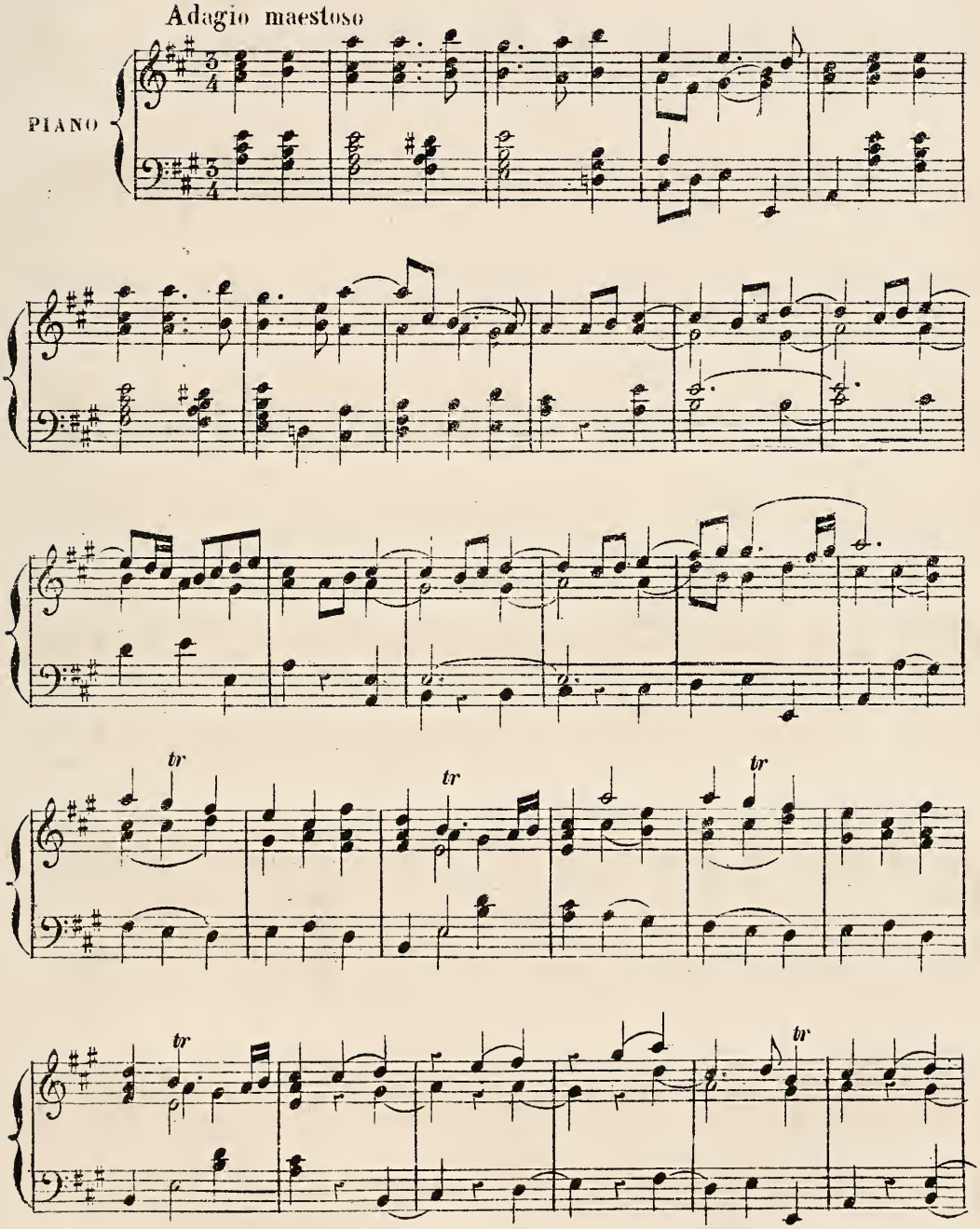
PASSACAILLE
(LALANDE—1690)

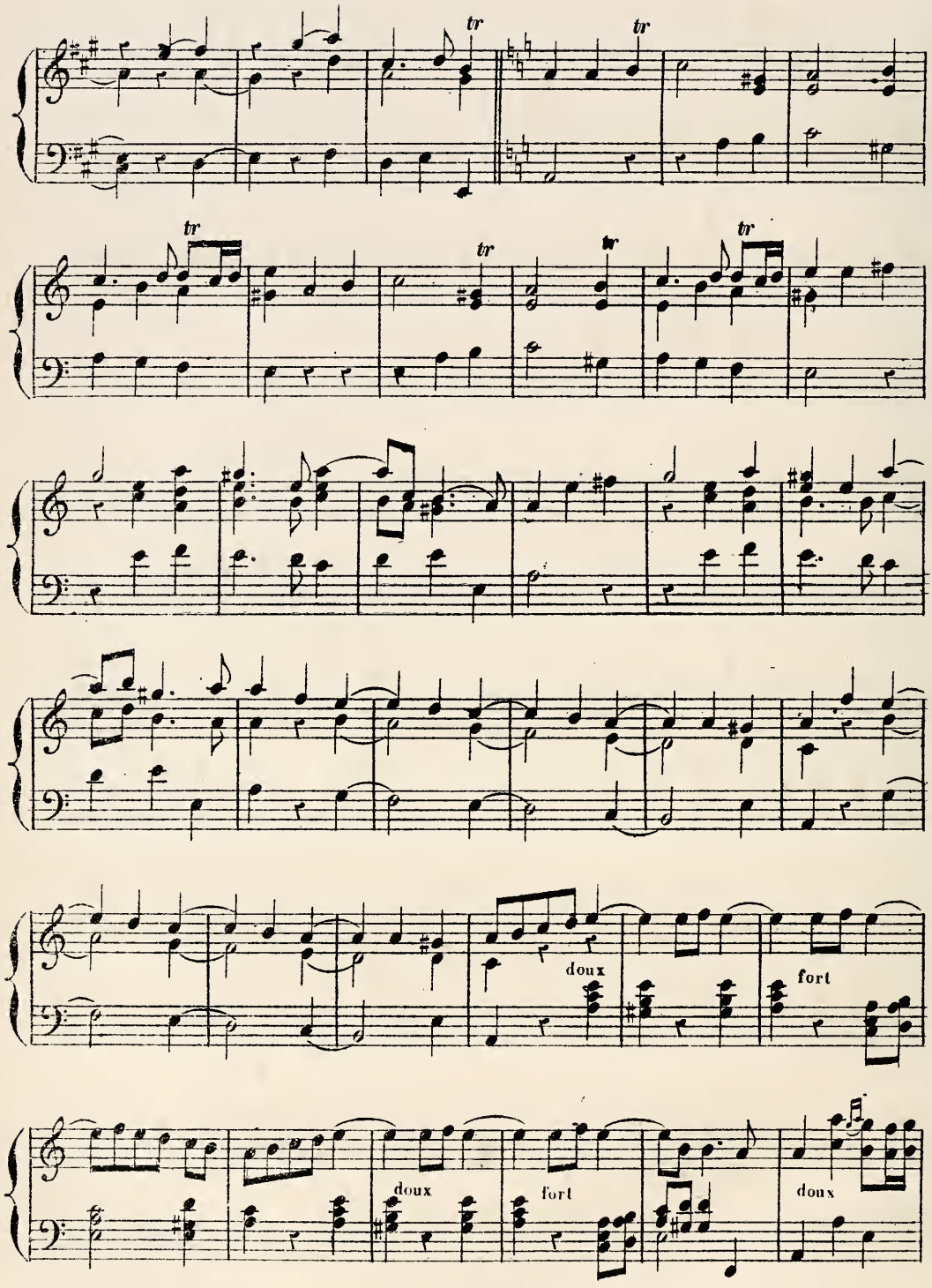


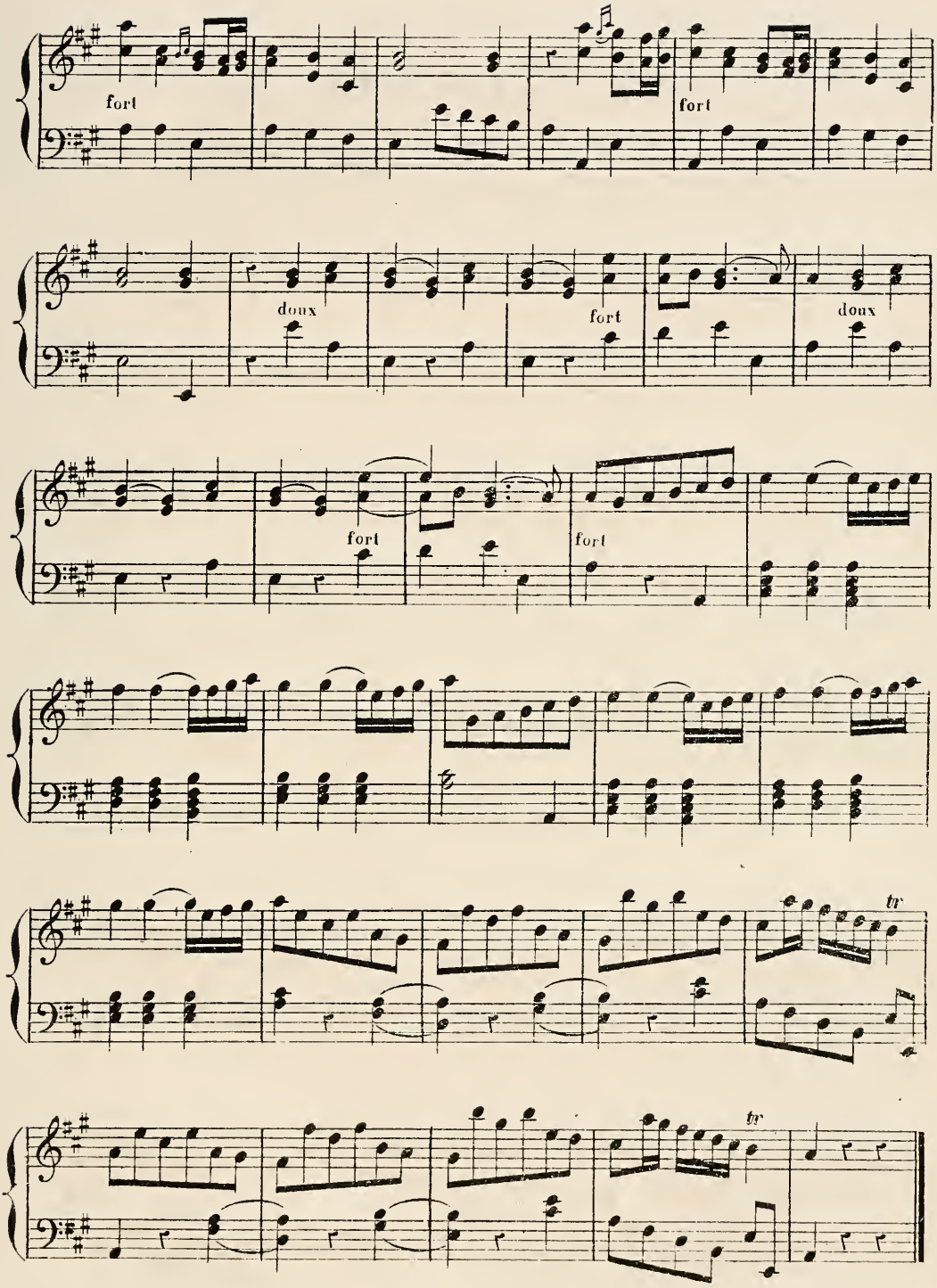

gay

PASSACAILLE D'ULYSSE

(REBEL — 1703)

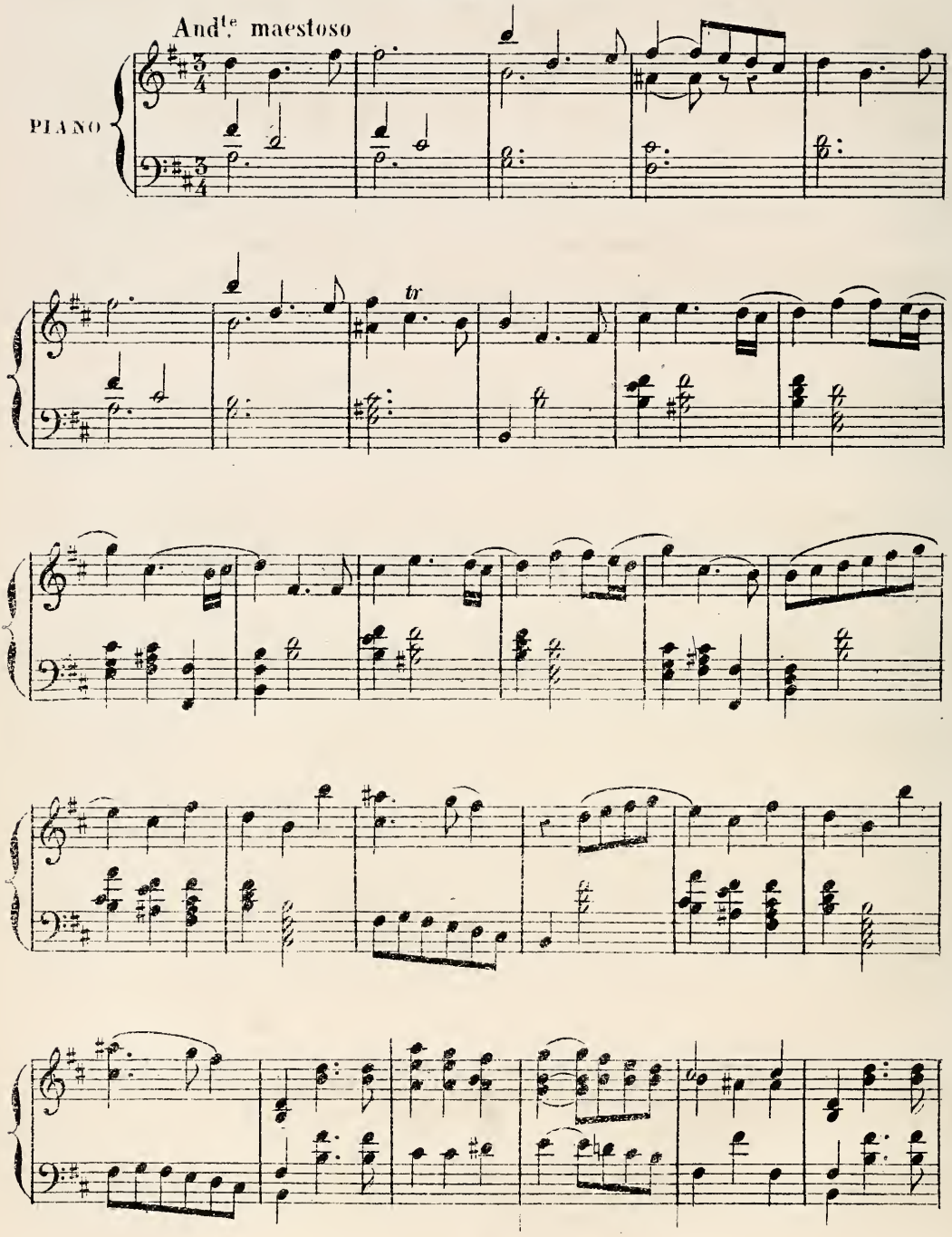


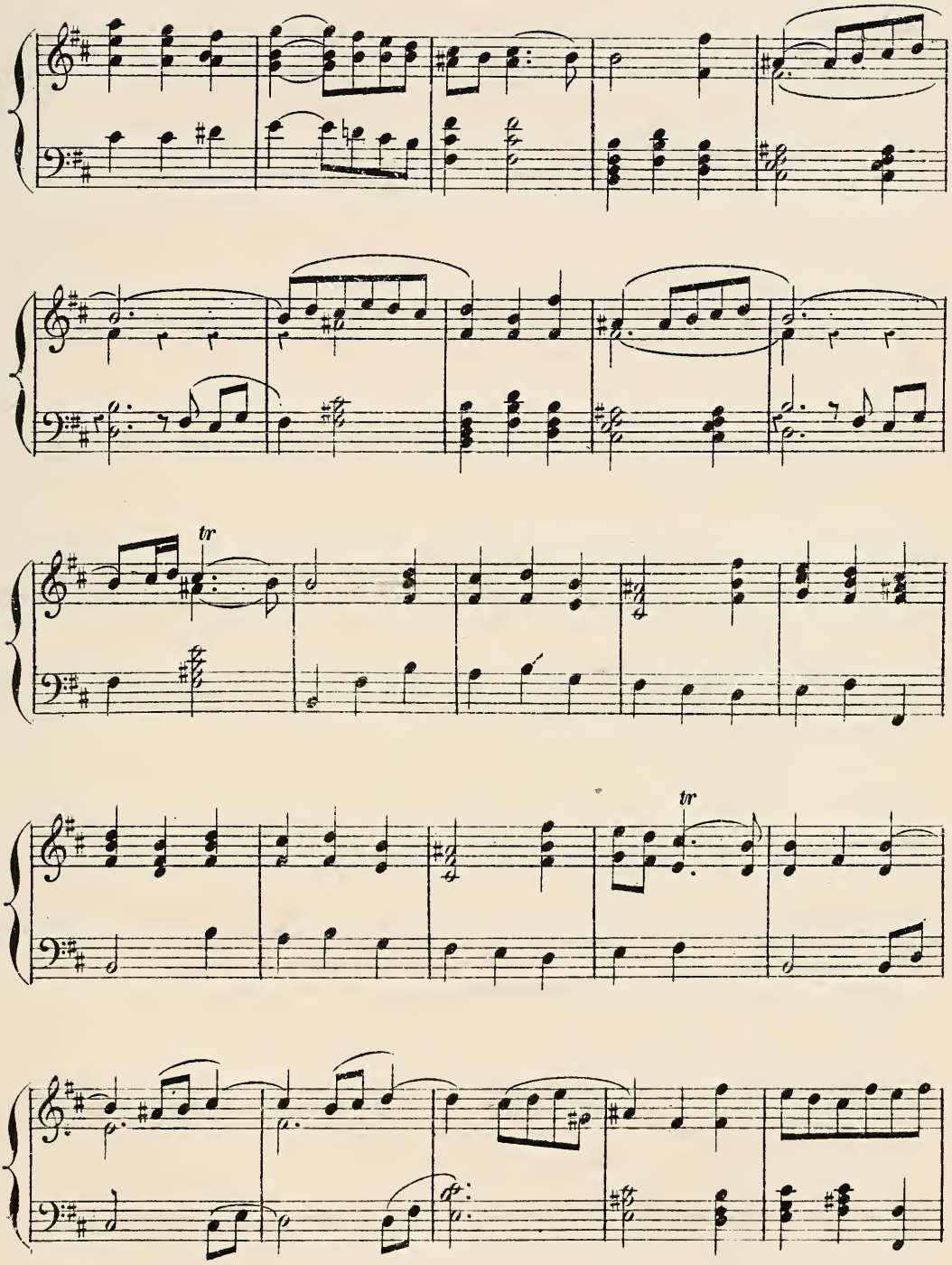

tr
tr
tr
tr
tr
tr
doux
fort
doux
fort
doux

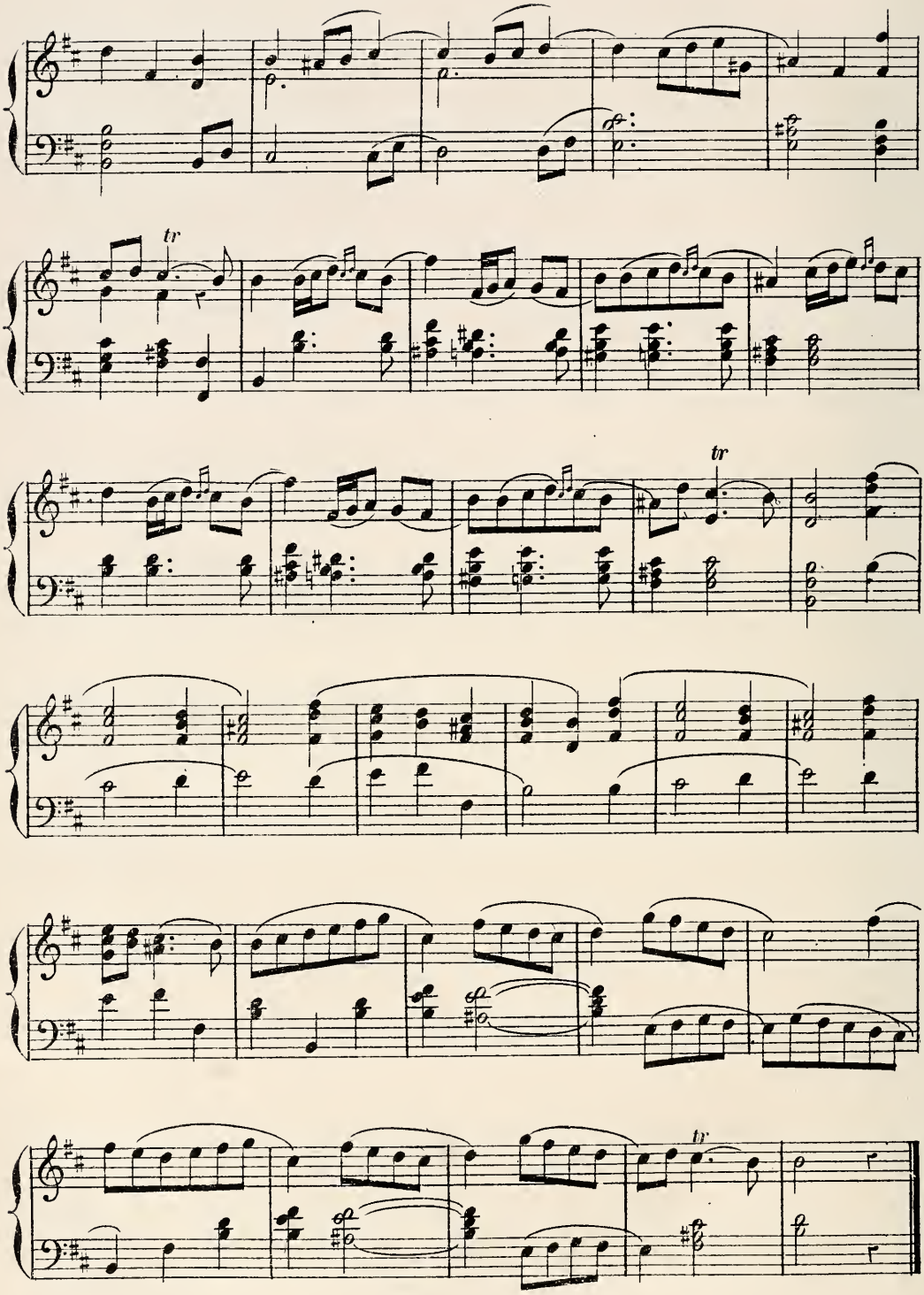

fort
fort
doux
fort
doux
fort
fort
tr
tr

PASSACAILLE D'HYPERMNESTRE

(GERVAIS – 1716)




tr
tr


tr
tr
tr

G.-E. Despréaux réplique :

« *Gardez bien qu'une jambe à courir trop hâtée,*
Ne soit d'une autre jambe en son chemin heurtée. »

Ainsi du reste.

Malgré sa « métromanie », Despréaux a bien agi envers la postérité. Son petit volume est amusant à feuilleter et donne des renseignements utiles sur l'art trop peu connu de la chorégraphie et sur les danseurs célèbres, tels que Vestris, Noverre, Gardel, etc.

Trois vers nous initieront de suite à cette mystérieuse passacaille qui a été le point de départ de cette étude :

« *De même que Beauchamps, d'un brodequin chaussé,*
Sous les habits d'un Dieu, dansait seul, *à Versailles,*
En pas majestueux, la grave passacaille. »

D'après une note insérée à la fin du volume, le mot de passacaille n'indiquerait plus, à la fin du siècle dernier, qu'un air lent, à trois temps. En effet, nous en trouvons des exemples dans Haëndel et dans Sébastien Bach. Glück, lui-même, n'emploie plus le mot : passacaille, mais il en a gardé le rhythme et la mesure. Nous pourrions citer à ce propos, comme exemple, le chœur du 1er acte d'*Orphée*.

Dans les ballets de la seconde moitié du dix-huitième siècle, on trouve encore quelques « airs » portant ce nom démodé, mais l'allure en est complétement changée. Les airs de Dauvergne, Rebel et Francœur, Garnier et autres, sont là pour nous en convaincre. Je pourrais citer comme exemple la passacaille d'*Apelles* et *Campaspe*, de Rodolphe, l'auteur du solfége trop connu. Rodolphe en a écrit une autre dans *Médée et Jason*, qui est conçue d'une façon tout aussi fantaisiste.

Autrefois, sous Louis XIV, c'était en même temps un « air à danser » et un « air à jouer, » danse *très grave, à un seul personnage*, mouvement : *adagio maëstoso*. Cette solennité et cet unique danseur pouvaient être de mise à la Cour puritaine de madame de Maintenon, mais ne pouvaient convenir aux roués de la Régence, ni aux invités des Petits-Soupers. Aussi, à partir de la mort de Louis XIV, ne voyons-nous plus de véritables passacailles dans les partitions; l'air d'*Hypemnestre*, de Gervais, chef de musique du Régent, est une des dernières passacailles de cette époque.

C'était, comme rhythme, une espèce de chacone triste, par quatre mesures « redoublées. »

D'après le *Dictionnaire de la Danse* (1), le nom viendrait de l'italien

(1) Cailleau, libraire; Paris, 1787.

« *passaglia* », qui signifierait : vaudeville ; sans doute parce que cet air procédait par phrases, en couplets, comme la chacone.

Littré, lui, nous donne comme étymologie les mots espagnols : *passa calle*, mot à mot « passe-rue. » J'avoue ne pas comprendre la corrélation. Ce serait une enjambée un peu longue, car une des raisons pour lesquelles cette danse fut sans doute abandonnée, c'est qu'elle avait un double défaut : les airs étaient à la fois lugubres et d'une dimension exagérée.

J.-J. Rousseau et, après lui, le *Dictionnaire de la Danse* citent comme modèles les passacailles d'*Armide*, de Lulli, et d'*Issé*, de Destouches. J'ai lu la première avec beaucoup d'attention ; elle est charmante, en effet ; mais elle est trop développée pour me permettre de la transcrire ici. Au cinquième acte de *Persée*, de Lulli, on pourra trouver aussi une passacaille assez intéressante à étudier. Celle d'*Acis et Galathée* est une des plus jolies de l'œuvre de Lulli, mais sa dimension devient encore plus grande. Jugez-en : 164 mesures de « symphonie » d'abord, ensuite un solo de « nayade, » un chœur, une ravissante ritournelle de flûtes soli, un duo de nayades, puis le chœur, reprise des flûtes, deux autres solos de nayades, encore le chœur, enfin, la reprise de la symphonie. C'est varié, mais long ; près de 500 mesures !

Quant à la passacaille d'*Issé*, il m'a été impossible de la découvrir dans les deux éditions de 1724 et de 1728. Si elle avait eu tant de succès, il n'est pas probable qu'on l'eût supprimée dans la partition gravée. Suivant l'usage adopté, comme je l'ai raconté ici pour *Alcione*, on a sans doute intercalé une passacaille quelconque dans l'œuvre de Destouches.

Des deux premiers airs qui accompagnent cette notice, celui de Lalande est, je le crois, complétement inédit ; il contient des parties agréables ; mais le musicien s'est montré là d'une prolixité inquiétante. Pour éviter la monotonie du rhythme et de la tonalité, et le faire entrer dans notre cadre, car cet air est un type du genre, j'ai été forcé de l'abréger beaucoup. Le manuscrit original est de 225 mesures ! J'ai bien coupé dans l'œuvre de Lalande ; je ne me serais pas permis d'agir de même envers un maître comme Lulli.

La passacaille de Rebel, le père de l'ami et collaborateur de Francœur, est à peu près intacte.

TH. DE LAJARTE.

LES CANTATRICES DRAMATIQUES[1]

III

MARIE MALIBRAN

III

Cette passion du cheval était telle qu'après avoir joué le soir, passé une partie de la nuit dans le monde à valser, à causer, à chanter encore, elle faisait réveiller ses amis pour prendre part, dès l'aube, à ces cavalcades qu'elle aimait tant. Et encore, si peu de sommeil qu'elle eût pris, ce n'était même pas le sommeil ; cette prodigieuse organisation ne s'arrêtait pas un moment. Cette trame de sa vie n'avait pas d'envers ; ce vide apparent était habité. La Malibran, morte si prématurément, a vécu autant que des femmes parvenues à la vieillesse : car elle vivait double. Voilà un fait prodigieux, presque incroyable, mais qui m'est attesté par des personnes de sa famille. Plus tard, mariée avec de Bériot, mais séparée momentanément du célèbre artiste (elle était en Italie, et lui avait été obligé de retourner un ou deux mois en France), il était convenu que la Malibran écrirait tous les jours à son mari.

De Bériot ne reçoit aucune nouvelle. Il s'impatiente, s'inquiète enfin, abrége son séjour en France. Il accourt auprès de sa femme bien-aimée.

— Dans quelle inquiétude tu m'as laissée ! dit-il. — Quoi ! pas une lettre !

— Moi, répond Marie, mais je t'ai écrit tous les jours ; — tous les jours, on a mis mes lettres à la poste !

(1) Voir les numéros des 1er décembre 1873, 1er janvier, 1er février, 1er mai et 1er juin 1874.

— Je n'ai rien reçu.

Même affirmation d'une part, même dénégation de l'autre ; on s'irrite, on se querelle, puis on oublie.

Quelque temps après, de Bériot aperçoit au fond de la rainure d'un secrétaire quelque chose de blanc. Il y plonge la main, y sent un papier, fait ouvrir cette rainure. On y retrouve les lettres toutes cachetées que madame de Bériot avait écrites tous les jours ou plutôt toutes les nuits, et qu'elle avait successivement jetées dans cet interstice du meuble dont elle se servait pour écrire, croyant les mettre à la poste.

Je viens de nommer Charles de Bériot : l'unique roman de la vie de la Malibran. Entourée d'adorateurs, que les charmes de cette jeunesse de génie, de cette gloire fantasque, grisaient littéralement, l'artiste les plaignait sans se dire invulnérable, — ni coquette, ni prude. « Je sais, disait-elle, à ce que nous rapporte sa confidente, que, n'ayant qu'un lien au monde avec un homme qui pourrait être mon grand-père, dont tout me sépare, je finirai par aimer ; mais alors, celui que j'aimerai le saura tout de suite, et ce sera pour toujours. »

Les préoccupations, dirons-nous, les jalousies de l'art furent encore la cause déterminante de ce choix. Bériot était amoureux de la Sontag ; mais celle-ci avait aussi son roman, dont le comte Rossi était le héros. Plus heureuse que la Malibran, pour la future comtesse ce roman fut un livre permis, s'il dut être quelque temps caché. Bériot, évincé, était malheureux. La pitié déguisa, dans le cœur de la Malibran, pour elle-même, ce sentiment instinctif qui faisait qu'elle voulait enlever le cœur d'un grand artiste à la rivale à qui elle avait disputé les bravos de la foule. Ce fut à Bruxelles, au château de Chimay, qu'elle retrouva de Bériot, que, après l'avoir entendu jouer avec un talent que doublait peut-être la douleur, elle s'approcha de lui les yeux humides, les mains tremblantes, et arrêta court l'artiste, qui répondit par quelques banalités balbutiées à l'expression de son enthousiasme, en lui disant avec une impatience fiévreuse : « Non, ce n'est pas cela, ce n'est pas cela ! Ne voyez-vous pas que je vous aime ? »

Bériot, ému, ébloui, s'attacha à cette consolatrice aussi ardemment que s'il avait compris qu'il s'était trompé de rêve !

Marie repartit pour l'Angleterre. Dès lors, elle s'affranchit de la tutelle de madame Naldi, et, à son retour à Paris, au lieu de descendre chez cette amie, descendit à un petit hôtel qu'elle habita seule. Bériot proposa à Marie de partir avec lui pour la Russie et aussi en Hollande. Marie refusa vivement, et un nuage passa sur cette lune de miel furtive.

Ce fut sur ces entrefaites que M. Malibran arriva d'Amérique ; Marie

sentit alors avec désespoir toute la lourdeur de ce joug accepté si imprudemment par elle. Un arrangement relatif aux questions pécuniaires fut conclu entre eux ; mais il était facultatif toujours de la part de M. Malibran, dont rien ne limitait les droits. Alors Marie conçut le projet d'échapper à cette chaîne qui la faisait esclave et coupable toute sa vie, par le divorce que permet la loi américaine. Elle eut recours, dans ce but, au général Lafayette, dont l'intervention devait être si efficace dans la patrie de Washington. Le général français avait doucement subi cette fascination que Marie exerçait partout et toujours, et l'appelait en souriant : « ses dernières amours. » Au fait, la carrière de Lafayette ne devait-elle pas être consacrée jusqu'au bout à une mission de libération ?

Revenons à l'artiste.

Au mois de janvier 1830, l'engagement de la Malibran avait été renouvelé au prix de mille soixante-quinze francs par représentation. Ces conditions, énormes alors, ont été bien dépassées depuis. La disparition de la Sontag, devenue grande dame, laissait la Malibran seule maîtresse de la scène italienne, et celle-ci prouva qu'elle n'avait pas besoin de l'aiguillon de l'émulation pour se perfectionner dans un art qu'elle idolâtrait et dont elle a atteint les plus sublimes limites. Tout ce qu'on peut lui reprocher, — et encore ce reproche vint-il de quelques appréciateurs exigeants, — c'est d'avoir parfois encore plus aimé le succès.

De 1829 à 1832, la Malibran se partagea exclusivement entre Paris et Londres. L'enthousiasme fiévreux de la chanteuse ne se circonscrivait pas dans son art. A la première représentation de *Henri III*, Alexandre Dumas, dans ses *Mémoires*, nous peint madame Malibran qui n'avait trouvé de places qu'aux troisièmes, penchée tout entière hors de sa loge, se cramponnant de ses deux mains à une colonne qu'elle ne lâchait que pour applaudir.

En 1831, madame Malibran, accompagnée d'une cantatrice de ses amies, madame Raimbeaux, s'en va voir à la Porte-Saint-Martin l'*Incendiaire de la Cure et l'Archevêché*, un mélodrame qui spéculait sur les passions hostiles au clergé, et mettait en contraste un bon curé, joué par Bocage, et un archevêque scélérat, joué par Provost. La salle était à demi vide. Madame Malibran applaudit à elle seule autant que toute la claque madame Dorval, jouant avec cette trivialité sublime, qui est le fait du génie dramatique, le rôle d'une paysanne poussée au crime par la crédulité. Ce qui frappa surtout et affligea la Malibran, c'est le contraste entre le délire aristocratique, les ovations gantées du public des Italiens, et la froideur, presque l'abandon, qui seuls récompensaient la grande artiste de boulevard. Il n'y a qu'une chose pour combler cette

différence, pour faire à Marie Dorval un succès digne d'elle : les félicitations personnelles de Marie Malibran. Celle-ci court à la loge où la comédienne était entourée de quelques amis, d'écrivains de la nouvelle école; elle se nomme et l'embrasse vivement. Pour toute réponse, madame Dorval montra à madame Malibran la lithographie de la grande cantatrice à l'endroit le plus apparent de cette humble loge.

Des faits innombrables de génie, de courage, de bienfaisance, de bizarrerie ont marqué cette phase de l'apogée de la Malibran. Après des nuits agitées, des journées occupées, un soir, au moment de jouer *Arsace*, elle s'évanouit dans sa loge. Pour comble de malheur, une mixture d'huile et d'alcali appliquée à la bouche par erreur couvre ses lèvres de cloches. Avec une paire de ciseaux, elle fend elle-même toute cette peau boursouflée et toute sanglante, va chanter aux acclamations de la salle. Une autre fois, elle se gargarisa la gorge enflammée d'un pot entier de moutarde pour pouvoir jouer à tout prix. On fit courir le bruit qu'elle abusait des liqueurs fortes, parce qu'elle usait parfois de quelques excitants, toujours mitigés. Ces calomnies n'étaient pas plus fondées que celles qui s'attaquaient à sa vie intime, que l'amour compromit une fois et a ensuite défendue toujours.

Après l'héroïsme du courage, l'excentricité malheureuse. A son bénéfice, elle eut l'idée de jouer dans *Otello*, non pas Desdemona, mais le More, et de noircir son charmant visage, idée déplorable qu'avait eue également madame Pasta. Un témoin oculaire m'assure même que, dans cette soirée, elle avait joué, au premier acte, Desdemona, au deuxième acte, Iago, et au troisième enfin, Otello. Le résultat de cette lugubre mascarade fut un solennel fiasco. On terminait par un opéra-bouffe en un acte, *la Prova d'un opera seria*, où Lablache était magnifique d'entrain, où la Malibran était sémillante d'esprit et de grâce. Quand elle apparut en scène, débarbouillée et en robe blanche, les acclamations de la salle éclatèrent interminables.

La comtesse Merlin nous raconte que la mémoire de la Malibran était telle qu'elle apprenait en quelques heures un opéra en un acte, de façon à le jouer le soir. Il est probable qu'il s'agissait là de *la Prova d'un opera seria.*

Les bruits les plus étranges — les contemporains peuvent se le rappeler — coururent alors au sujet de la grande cantatrice. On avait expliqué sa vertu — tant qu'elle n'avait pas été soupçonnée — par une conformation exceptionnelle qui retranchait, pour ainsi dire, du nombre des femmes celle qui s'était élevée au premier rang des artistes. Bientôt des indispositions fréquentes, qui forçaient à chaque instant de changer le

spectacle, vinrent faire pressentir un démenti à cette rumeur bizarre. Un soir que Marie chantait Arsace, après le premier acte, elle quitta la scène, souffrante, épuisée. Un ami, M. de Marmier, en pénétrant dans la loge où le fils de Ninus avait déposé son casque, son épée, son armure, surprit sans le vouloir, — au défaut de la cuirasse, — le secret de Marie. Il put la déterminer à continuer son rôle. Mais bientôt tout se divulgua. Son père s'éloigna d'elle, — son père, — première cause du mariage déplorable qui devait laisser engager cette jeune et ardente femme dans cette lutte avec son cœur, où elle devait succomber. Des salons se fermèrent pour elle, entre autres celui de madame de Sparre, qui avait été, sous le nom de mademoiselle Naldi, une cantatrice brillante et estimée. Le public même devint plus froid pour l'artiste, comme si c'était à lui qu'elle eût été infidèle. Les foules ont de ces attachements jaloux et féroces pour leurs idoles. Il semble qu'on ne pardonnerait à la rampe, qui sépare le spectateur affolé de la séduisante artiste, qu'à la condition que cette lign de feu ne cesse de l'entourer dans sa vie privée.

La comtesse Merlin resta presque seule fidèle à la Malibran et nous initie à ses désespoirs. Ce n'était pas seulement aux instincts naturellement purs de Marie que pesait sa faute, mais à sa fierté, car elle était essentiellement fière. Un jour, Lamartine, qui nous a laissé le témoignage écrit de ses sympathies pour la Malibran, eut la fâcheuse inspiration d'employer devant Marie, en parlant du baron Deniers, un ami sûr et désintéressé, l'expression de protecteur.

— La Malibran, sachez-le, Monsieur, reprit vivement celle-ci, n'a pas besoin de protecteur !

Cependant Marie sembla retrouver les sympathies de la salle à une représentation d'adieu, où elle chanta Desdemona. Le public français devinait-il qu'il ne la reverrait plus ?

Dans sa fragilité, la Malibran conserva toujours deux sentiments également honorables et difficiles pourtant à concilier : l'horreur de l'hypocrisie et le sentiment de la pudeur. Elle repoussa l'offre d'un rapprochement avec M. Malibran, qui eût couvert de son pardon, lui disait-on, des torts qui eussent servi à ramener sa femme sous sa dépendance. Celle qui était aimée de Bériot comprenait que l'honneur consistait, non à se réfugier chez le mari qu'elle n'avait pu éviter de trahir, mais à rompre légalement des liens qui l'empêchaient de légitimer ceux qu'avait choisis son cœur.

En attendant, elle se dit que le mystère était déjà une réparation ; elle avait juré même qu'elle ne remonterait sur le théâtre que quand elle serait la femme de Bériot ; mais un pareil serment était-il possible à tenir ?

Quoi qu'il en soit, le lendemain de la représentation d'*Otello*, elle partit pour Bruxelles, où Bériot l'attendait, et de là, déguisée, elle repartit avec lui et vint habiter, rue des Martyrs, une petite maison isolée, où elle mit au monde un fils.

La représentation d'*Otello* avait eu lieu le 8 janvier 1832.

Avant que Marie Malibran quitte pour toujours la France, un détail rétrospectif intéressant et que rapporte M. Quicherat dans son livre sur Nourrit. On fut sur le point, à l'Opéra, de l'engager en 1827, sur le bruit de ses succès en Amérique, à Londres, et sur des auditions de salon qui avaient précédé son brillant début dans *Semiramide*. C'était pour jouer le rôle d'Elvire dans la *Muette* (à la suite d'une fugue de mademoiselle Cinti, qui avait été épouser à Bruxelles Damoreau) que l'on voulut s'assurer le concours de la fille de Garcia. Elle dut être peu tentée de ce rôle d'Elvire, qui n'offrait aucun aliment aux instincts de son organisation passionnée; mais les prétentions que put faire alors la jeune cantatrice, bien qu'elles aient dû ne pas être admises, prouvent à quel degré déjà l'opinion lui était favorable. Elle avait demandé 50,000 francs et quatre mois de congé, et l'administration offrit jusqu'à 35,000 francs et un congé de trois mois. On s'en tint là, et les négociations furent renouées avec madame Cinti-Damoreau, qui créa définitivement le rôle.

Au mois de juillet, Lablache, devenu un des meilleurs amis de Marie, passa par Bruxelles, où de Bériot et sa compagne avaient établi leur maison de repos. Lablache venait d'Angleterre, se rendant en Italie, et prenait sa route par la Belgique, évitant la France, livrée alors au choléra. Il vint faire à Marie une visite à huit heures du soir, et, quand il lui apprit qu'il partait à la pointe du jour le lendemain, Marie lui répondit : « Je pars avec vous. »

Lablache crut à une plaisanterie; mais, le lendemain, à cinq heures du matin, Marie Malibran, que sa situation pénible avait empêchée de contracter aucun engagement, attendait son compagnon sous la fenêtre, dans une chaise de poste, oubliant son passeport, ce qui l'arrêta quelques jours aux frontières d'Italie ; mais, on le comprend, heureuse de fuir le pays où elle avait dû rougir sous son auréole.

A Rome, elle réussit peu d'abord ; elle avait intercalé dans la leçon de chant de Rosine des romances françaises, ce que le public romain prit d'abord pour une mauvaise plaisanterie. Là, elle apprit avec un vif chagrin la mort de son père. Heureusement il s'était déjà réconcilié avec elle. A Naples, où elle fut engagée ensuite, son succès fut immense. Les ambassadeurs de Russie et d'Autriche, au théâtre del Fondo, durent se réfugier aux quatrièmes loges, et toute l'influence diplomatique des re-

présentants de deux grands nations ne put aboutir qu'à faire abaisser le lustre.

Marie alla faire visite au Roi, mais en osant l'engager à ne pas venir au théâtre, parce que, devant Ferdinand II, l'étiquette défendait d'applaudir à moins qu'il ne donnât le signal, et qu'autrement, ne sentant plus le public en communication avec elle, elle perdrait toute sa confiance et son ardeur. Le Roi rit et promit d'applaudir lui-même. Souverain peu constitutionnel, il ne pouvait déléguer, en effet, ce soin à son ministère. A son entrée en scène, la Malibran, l'œil fixé sur la loge royale, rappela du geste au Monarque sa promesse. Ferdinand II la tint ce soir-là ; mais il ne pouvait se croire engagé par une espièglerie ; peut-être la trouva-t-il même d'un goût médiocre. Il protégeait, dit-on, la Debégnis. Duprez et la Malibran, avec leur chaleur unie, faisaient une *Sonnambula* qui empêchait les gens de dormir. On défendit de rappeler plus d'une fois dans la soirée. Les représentations du théâtre del Fondo redevinrent presque silencieuses pour Marie. Le spleen la prit bientôt, et elle quitta Naples sous cette influence qui devait y inspirer quelques années plus tard à Nourrit l'idée du suicide.

Son séjour dans le royaume de Naples avait été signalé par divers incidents que le sort fit parfois moins bizarres que la volonté de la fantasque voyageuse. Dans une de ses excursions aventureuses, des bandits l'arrêtèrent. Heureusement, le chef était un dilettante ; il avait entendu la Malibran au théâtre ; il ordonna qu'on se mît à genoux et qu'on respectât l'*Immortale !* — On raconte des faits semblables de bien des célébrités, mais l'authenticité de celui-ci m'est certifiée par les souvenirs précis de la famille de la Malibran.

A une partie de bateau, la Malibran avait un costume de bain sous un manteau de ville qu'elle enlève en un instant, et elle se précipite à la mer, où elle disparaît. — Elle ne savait pas nager.

On s'élance ; on la ressaisit ; on n'a pas assez de reproches sur son imprudence.

— Est-ce que je pouvais penser, répondit-elle, que vous me laisseriez périr ?

PAUL FOUCHER.

(La suite prochainement.)

HISTOIRE

DU

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR

DIT

THÉATRE DES PETITS-CABINETS

Huitième et dernier article (1).

CHAPITRE VII

MISE EN SCÈNE, COSTUMES ET DÉCORATIONS.

Le luxe le plus merveilleux brillait sur le théâtre de la favorite, qui laissa loin derrière lui l'Opéra pour la pompe du spectacle et la richesse de la mise en scène. Les noms seuls des peintres, costumiers, décorateurs, que nous avons donnés en commençant, étaient de sûrs garants du goût et de la splendeur qu'on devait observer dans les moindres parties de la représentation théâtrale. Mais il n'est telles imaginations que la réalité ne dépasse et, pour se faire une idée de ce luxe éclatant, il faut avoir sous les yeux les sommes énormes qu'on dépensait pour l'organisation matérielle de ces spectacles.

Il suffit pour cela d'ouvrir le *Livre rouge*. Voici ce qu'on y lit concernant les spectacles des petits cabinets pour l'année 1750 :

(1) Voir les numéros des 1er septembre, 1er octobre, 1er novembre, 1er décembre 1873, 15 janvier, 1er mars et 15 avril 1874.

A M. de la Vallière, pour les spectacles :	
le 22 février 1750	20,000 liv.
le 22 mars —	20,000 —
le 19 avril —	20,000 —
le 17 mai —	30,000 —
le 7 juin —	30,000 —
le 12 juillet —	30,000 —
le 9 août —	30,000 —
le 20 sept. —	25,000 —
A Hébert, pour différentes fournitures de bijoux, donnés à ceux qui ont représenté sur le théâtre des petits appartements, le 16 mai 1751	25,203 —
TOTAL	230,203 liv. (1).

Ce n'est que la dépense d'une année. Un document plus considérable nous permet de suivre dans le détail les comptes et dépenses ayant pour objet les spectacles privés de Versailles.

C'est une liasse de papiers ayant appartenu sans doute au duc de la Vallière et qui renferment quantité de comptes et d'états ayant trait au théâtre des petits cabinets. Ce précieux recueil manuscrit est resté inédit jusqu'à ces dernières années : il était comme perdu dans les rayons de la bibliothèque de l'Arsenal. M. Jules Cousin, le savant bibliothécaire de la Ville de Paris, alors attaché à l'Arsenal, en fit faire une copie exacte qu'il remit à M. Campardon, quand celui-ci publia son histoire de madame de Pompadour. Ce dernier le reproduisit *in extenso* à la fin de son ouvrage. Nous allons en donner un résumé aussi bref et aussi clair que possible. C'est en lisant cette longue suite d'additions qu'on pourra apprécier les sommes folles absorbées par ces joyeux divertissements.

Le premier mémoire est celui du perruquier Notrelle, un des principaux, sinon le principal coopérateur de la noble compagnie. Il est intitulé : *Mémoire de toutes les fournitures de peruques et accommodages faits pour les petits appartemens, par Notrelle, peruquier des menus-plaisirs du Roy, sous les ordres de M. le duc de La Vallière, en* 1747 et 1748. Le total de ce compte monte à 3,597 livres, que le perruquier réduit facilement à 2,000, en homme sûr de gagner encore gros sur

(1) *Registres des dépenses secrètes de la Cour*, connus sous le nom de *Livre rouge*, apporté par des députés des corps administratifs de Versailles, le 28 février 1793, l'an deuxième de la République, déposé aux archives et imprimé par ordre de la Convention nationale. 3 vol. in-4, 1793.

ses déboursés. Ce mémoire se compose de 19 articles différents, rédigés tous sur le modèle suivant :

HUITIÈME ARTICLE

Du jeudy 15 février 1748.

Sixième représentation à Versailles.

Fourni 11 peruques à la romaine pour les chœurs...	44 liv.
1 peruque pour mademoiselle Camille.....	4 —
7 allonges et faces pour les danseurs et danseuses....	28 —
1 peruque carrée extraordinaire pour M. de Clermont d'Amboise, laquelle il a fallu envoyer chercher à Paris ; pour ce, à cause du voyage.....	10 —
3 journées pour ledit Notrelle, à 15 livres par jour..	45 —
3 journées pour la maîtresse coeffeuse, à 15 livres aussi par jour.....	45 —
3 journées pour la seconde coeffeuse, à 6 liv. par jour.	18 —
3 journées pour 2 garçons peruquiers, à 6 liv. chacun par jour.....	36 —
Pour la poudre et la pomade.....	6 —
	236 liv.

Plus, le dimanche précédent, 11 février, ledit Notrelle est allé à Versailles, selon les ordres qu'il avait receüs, avec la maitresse coeffeuse, la seconde coeffeuse et 2 garçons peruquiers, et ils ont été obligés de revenir, y ayant eu un contre-ordre à cause de la maladie de madame Adélaïde. Pour ce, ce qu'il plaira à Monseigneur le duc de La Vallière d'ordonner.....

On peut le voir par ces derniers mots comme à propos de la mort de M. de Coigny, le sieur Notrelle ne perdait jamais la tête au milieu des événements plus ou moins graves qui dérangeaient l'économie des représentations de la Cour.

Viennent ensuite divers états des plus intéressants et des plus chers.

1° *Etat des sommes dues aux tailleurs qui ont été à Versailles prendre les mesures, essayer les habits et habiller aux représentations.* — Total : 744 livres.

2° *État des avances faites par le sieur Perronnet pour les ballets des petits appartements, depuis le mois de décembre 1747 jusqu'à la fin de mars 1748.* — 1,625 livres 10 sols.

3° *Etat des marchandises fournies au sieur Perronnet pour les ballets des petits appartements.* — 11,737 livres, 0 sols, 5 deniers.

4° *Etat des dépenses pour les ballets des petits appartements de* 1747 *à* 1748, comprenant les bas de soie (855 livres), les souliers pour le chant et la danse (495 liv.), les chapeaux (94 liv.), et les ustencils (148 liv.) — Total : 1,592 livres.

Nous trouvons à la suite un mémoire du costumier Péronnet : *Etat des habits faits pour les ballets des petits appartemens*. Cette note, qui comprend la description minutieuse de chaque costume, s'élève à la somme totale de 12,189 liv. Et pourtant elle ne contient que les habits d'une dizaine de pièces, tout au plus.

Voici maintenant le document le plus considérable du recueil; c'est l'*Inventaire général des habits et ustencils du théâtre des petits appartements sous la garde de madame Schneider, fait en l'année* 1749. Il se divise en deux catégories : *Habits d'hommes* et *habits de femmes*. Pour avoir une idée de la façon dont cet inventaire est dressé, nous allons transcrire le chapitre des habits de femmes (chant) pour l'opéra de *Tancrède*.

B. — TANCREDE.

Rolles.

N° 1.

HERMINIE, *Madame la marquise de Pompadour.*

Habit oriental, grande robe en doliment de satin cerise, corset pareil, le tout garni d'hermine découpée, appliquée en dessin de broderie, jupe de satin bleu peinte en broderie d'or avec paillettes et frisé d'or, bordée d'un milleray d'or, la dite jupe doublée de toile..... 1 habit.

(Fait neuf en totalité.)

N° 2.

CLORINDE, *Madame la duchesse de Brancas.*

Un corset en cuirasse de moire acier brodé d'or, lambrequins, brassards et amadis galonnés et écaillés d'or, grandes basques de brillant argent brodées d'or, bordées de rezeau d'or.

Mante de taffetas bleu imprimée en bouquets d'or, bordée de rezeau d'or..... 1 —

(La juppe de l'habit de Victoire se trouvera sous le nom de madame Trusson. — Le tout fait neuf.)

N° 3.

GUERRIÈRE, *Madame de Marchais.*

Corset en cuirasse de moire acier, le corps écaillé argent, brassarts, lambrequins et amadis galonnés d'argent, grandes basques

de taffetas gris mosaïque de milleray argent, galonnés de rézeau argent, écharpe de taffetas blanc garnie de rézeau et glands d'or.. 1 habit.

(*Neuf en totalité. — Ce corset servait avec la juppe de Fortune rendue aux Menus-Plaisirs.*)

N° 4.

NIMPHE, *Madame de Marchais.*

Corset, jupe et basques de taffetas blanc, le tout garni de guirlandes et pompons et fleurs artificielles, la juppe tamponnée de gaze d'Italie, mante de taffetas blanc ornée de découpures et de fleurs..... 1 —

(*Habit fait d'un habit de madame la marquise de Pompadour.*)

A la fin de cet inventaire, outre un état des culottes et coeffures, nous trouvons une note indicative des *Habits de l'ancien état qui n'ont point servis dans les opéras de l'hiver dernier*, avec les mentions : *Propre— Passé — A blanchir — A détruire.* Viennent ensuite un état des *Parties détachées d'habillemens tant d'hommes que de femmes* et un catalogue des *Mantes grandes et petites tant d'hommes que de femmes.*

Pour finir, un *État des corps, panniers et hanches de baleine* et un *État des ustancils, masques et fleurs.* Ici nous voyons notés quatre paniers de rôles tout en baleine, sçavoir, à madame la marquise de Pompadour, en taffetas blanc ; les trois autres en batiste, à mesdames de Brancas, Trusson et de Marchais. M. de Courtenvaux avait deux paires de hanches ; M. de Langeron en avait trois ; le vicomte de Rohan, madame de Marchais, madame de Pompadour, n'en avaient qu'une ; le marquis de La Salle en avait deux, une ordinaire, et l'autre en trousse rembourrée. Parmi les *ustancils*, voici une grande pique dorée, un thyrse doré, un trident de Neptune en fer blanc, la faux du Temps, une poignée de serpents à ressorts, un flambeau de Discorde en bois doré, un sceau de bois, une roue de Fortune, la couronne du Destin, six masques feu de Furies de cire vernis, etc., etc.

Récapitulation générale.

Habits d'hommes.....	202	355
Habits de femmes.....	153	
Mantes d'hommes.....	12	41
Mantes de femmes.....	29	
Culottes.....		67
Coëffures.....		243

Signé : Femme de SCHNEIDER.

Le manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal contient encore une

pièce que M. Campardon n'a pas publiée. Elle ne porte aucun titre. Ce n'est pas un mémoire, ce paraît être plutôt un projet du costumier pour l'opéra d'*Ismène*, projet qu'il aurait soumis ensuite à M. de la Vallière ou que celui-ci lui aurait donné. Ce qui peut confirmer cette supposition, c'est que madame de Brancas est marquée comme devant jouer le rôle de Chloé; or, nous avons vu qu'une indisposition la força de céder ce rôle à Madame Trusson. C'est sous le nom de cette dernière que figurent les habits de Chloé dans l'état définitif des costumes. Voici cette pièce :

ACTEURS.

ISMÈNE, NIMPHE BERGÈRE, *Madame la marquise de Pompadour.*

Habit de taffetas bleu tendre, garni de gazes brochées et blondes. Une mante sur la hanche et l'épaule de taffetas bleu garnie de gazes et blondes.

CHLOÉ, NIMPHE BERGÈRE, *Madame la duchesse de Brancas.*

Habit du magasin des Menus-Plaisirs.

DAPHNIS, BERGER HÉROÏQUE, *M. le duc d'Ayen.*

A faire bleu et blanc.

Le corps et le tonnelet de taffetas blanc. Draperie de taffetas bleu garni en bouffettes de taffetas blanc imprimé argent, garnies de réseaux argent et chenillés bleu. Une mante sur la hanche et sur l'épaule, de même que la draperie. Une pannetière de taffetas blanc imprimé argent, réseaux argent et chenillés bleu.

(*En marge.*) Une coëffure sérieuse. Le tonnelet garni en découpures de taffetas bleu chenillé argent.

DANSE.

BERGERS, BERGÈRES.

M. de Courtenvaux.

Sept rosettes de ruban blanc garnies de fleurs.

L'habit blanc de M. de Clermont à remettre à sa taille.

Les sieurs Barois, Piffet, Balety, Dupré.
Les demoiselles Dorfeuil, Chevrier, Durand, Astrodi.

Habits blanc et rose. Quatre rosettes pour les chapeaux à chacun. Chacun deux rosettes pour la culotte. Un nœud de perruque.

Pour les demoiselles, des manches de cour, des bracelets nœuds de manches, des tabelliers de gaze brochée, découpures roses. Quatre petits chapeaux de paille doublés et garnis d'une guirlande rose. Un collier à chacune.

FAUNES ET DRIADES.

M. de Courtenvaux.

Son habit, sept rosettes vertes et argent.

Les sieurs Barois, Piffet. — Les demoiselles Dorfeuil, Chevrier.

Les corps de taffetas feuille morte, tonnelets et juppes de taffetas blanc peint. Draperies de peau tigrée peinte.

Les garçons, à chacun sept rosettes vertes et argent.

Pour les deux petites filles, de petits toquets de peau tigrée garnis de vert.

CHŒURS CHANTANTS.

Le sieur Francisque.

Il ne s'habillera pas.

Les sieurs Falco, Camus, Dupuis, Benoist, Godenêche, Ducro, Le Bègue, Bazire, Richer, Daigremont.

Dix en faunes et en bergers.

Ces longues séries de chiffres, ces listes sans fin de décors, de costumes, d'accessoires, ces énumérations de richesses et de magnificences peuvent donner idée des sommes fabuleuses absorbées par les exercices dramatiques et musicaux de madame de Pompadour. Elles font bien comprendre quelle juste colère animait le marquis d'Argenson lorsqu'il flétrissait en termes indignés ces luxueux divertissements qui tarissaient le trésor public, à l'heure même où le désordre de nos finances augmentait la misère profonde qui régnait dans tout le royaume, à l'approche de terribles défaites qui allaient épuiser les dernières ressources de la France déjà bien appauvrie de sang et d'argent par ses précédentes victoires.

« La Cour n'est occupée que de plaisirs : le retranchement des grands ballets-opéras n'est point un signe de deuil pour ce carnaval; le roi ne vaquant qu'à regret à tout ce qui est public, mais chérissant au contraire les plaisirs privés. On ne songe qu'aux comédies des Cabinets où la marquise de Pompadour déploie ses talents et ses grâces pour le théâtre. On n'y voit chacun occupé que d'apprendre ses rôles ou de répéter des ballets avec les demoiselles Gaussin et Dumesnil, et avec le sieur Deshayes, de la Comédie-Italienne. On prétend que Pétrone ne peignait pas autrement la cour où il vivait que l'on voit la nôtre, si occupée de ces délices, tandis que les affaires politiques demandent le plus grand sérieux et même des craintes qui paraissent sans doute plus fondées aux spectateurs qu'aux acteurs. »

C'est au commencement de 1748, au moment où les spectacles des petits cabinets étaient dans leur vogue la plus brillante, que d'Argenson faisait ce rapprochement prophétique, auquel semblaient donner démenti la grandeur de la France à l'extérieur, assurée par les victoires de Rocoux, de Lawfeld, et l'apparente prospérité intérieure du royaume. Démenti d'un jour, que l'avenir devait transformer avant peu en une confirmation éclatante et terrible.

RÉPERTOIRE COMPLET DU THÉATRE DES PETITS CABINETS, AVEC LE CHIFFRE DES REPRÉSENTATIONS DE CHAQUE PIÈCE.

Opéras et Opéras-ballets.

Acis et Galatée..... 2
Almasis..... 3
Amours déguisés (les)..... 1
Amours de Ragonde (les)..... 2
Devin de village (le)..... 1
Églé..... 4
Éléments (les)
Prologue..... 3
Acte du Feu..... 2
— de l'Air..... 3
— de la Terre..... 2
Érigone..... 6
Fêtes de Thalie (les) (?)..... 1
Fêtes de Thétis (les)..... 2
Fêtes grecques et romaines (les)
Prologue..... 2
Acte de Cléopâtre..... 2
— des Saturnales..... 3
Ismène..... 3
Issé..... 3
Journée galante (la)..... 2
Jupiter et Europe..... 2
Paix (ballet de la)
Acte de Philémon et Baucis.. 3
Phaéton (Prologue de)..... 1
Prince de Noisy (le)..... 5
Sens (ballet des)
Acte de la Vue..... 2
Silvie..... 2
Surprises de l'Amour (les)..... 2
Tancrède..... 2
Vénus et Adonis..... 1
Zélie..... 5
Zélindor..... 1
Zélisca..... 1

Tragédie et Comédies.

Alzire..... 2
Dehors trompeurs (les)..... 3
Enfant prodigue (l')..... 1
Esprit de contradiction (l')..... 1
Foire Saint-Germain (la)..... 1
Homme de fortune (l')..... 1
Mariage fait et rompu (le)..... 2
Méchant (le)..... 2
Mère coquette (la)..... 3
Monsieur de Pourceaugnac..... 1
Oracle (l')..... 1
Petites vendanges (les)..... 1
Philosophe marié (le)..... 2
Préjugé à la mode (le)..... 4
Secret révélé (le)..... 1
Tartufe..... 2
Trois cousines (les)..... 3
Zénéide..... 2

—

Ballets-Pantomimes.

Amour architecte (l')..... 1
Bûcherons (les)..... 1
Chasseurs et petits vendangeurs.. 1
Impromptu de la Cour de marbre (l')..... 1
Mignonnette..... 1
Opérateur chinois (l')..... 3
Pédant (le)..... 2
Quatre âges en récréation (les)... 2
Sabotiers (les)..... 1
Savoyards (les)..... 1

ORCHESTRE DU THÉATRE DES PETITS CABINETS.

	1747-48	1748-50
Clavecin.....	M. Ferrand, fils d'un fermier général.	M. Ferrand.
Violoncelles.....	Le sieur Jéliotte, de l'Opéra et de la chambre..... Le sieur Chrétien, de la musique du Roi..... Le sieur Picot..... M. Duport, huissier de l'antichambre du Roi.....	Le sieur Jéliotte. Le sieur Labbé l'aîné. Le sieur Chrétien. Le sieur Picot. M. Duport. Le sieur Antonio. Le sieur Dubuisson.
Bassons..	M. le prince de Dombes ..... Le sieur Marlière.....	M. le prince de Dombes. Le sieur Marlière. Le sieur Blaise. Le sieur Brunel (à la fin).
Violes.....	M. le c^te de Dampierre, gentilhomme ordinaire des plaisirs du Roi.... M. le marquis de Sourches, grand prévôt de l'hôtel.....	M. de Dampierre. M. le marq. de Sourches.
Flûtes.....	M. de Bussillet, secrétaire de M. le duc d'Ayen..... Le sieur Blavet, musicien de la chapelle et de la chambre.....	M. de Bussillet. Le sieur Blavet.
Hautbois.....	Le sieur Deselles, *idem*.....	Le sieur Deselles. Le sieur Desjardins.
Violons premiers dessus.	Le sieur Mondonville, maître de musique de la chapelle..... Le sieur Deselles, le même ci-dessus. M. de Bussillet, comme ci-dessus.. Le sieur Mayer, valet de chambre de M. le duc d'Ayen.....	Le sieur Mondonville. Le sieur Lalande. Le sieur Le Roux. M. de Courtaumer. Le sieur Mayer.
Violons seconds dessus.	Le sieur Guillemain, ordinaire de la musique du Roi..... M. de Courtaumer, porte-manteau de S. M..... M. Fauchet..... M. Belleville.....	Le sieur Guillemain. Le sieur Marchand. Le sieur Caraffe l'aîné. M. Fauchet. M. Belleville.
Trompette.....		Le sieur Caraffe cadet.
Cor de chasse.....		Le sieur Caraffe 3e.

ADOLPHE JULLIEN.

LA MESSE DE REQUIEM

DE VERDI

I. — *Le Dies iræ.*

Depuis la première audition de la *Messe* de Verdi à l'église San Marco de Milan, il s'est écoulé plus de vingt-cinq jours.

La critique italienne, appelée à se prononcer sur cette puissante composition, l'a presque unanimement saluée comme une des grandes manifestations artistiques des temps modernes. Et pourtant, il s'est glissé dans ce concert élogieux quelques notes discordantes. Aucuns reprochent à Verdi d'avoir traité dans un style trop dramatique, trop théâtral même, une œuvre d'un caractère essentiellement religieux, et d'en avoir ainsi méconnu ou plutôt faussé l'esprit. Puisque cette question de *propriété de style* a été soulevée au delà des Alpes, elle peut l'être en deçà.

Il ne m'appartient pas de faire le procès à qui que ce soit de mes confrères, dont l'opinion est et demeure parfaitement libre. Je crois, cependant, que ceux qui ont ainsi décidé contre Verdi dans une affaire de logique, ont rendu un verdict au moins précipité.

Pour moi, une *Messe* dite de *Requiem* constitue un morceau d'un genre particulier qui n'a de sacré que sa partie sacerdotale. Le *Dies iræ* sur lequel repose tout l'effort de l'inspiration, n'est ni de tradition biblique, ni de tradition évangélique. C'est un drame catholique plein d'angoisses et de larmes : il est fantastique et théâtral par nature et par destination. C'est fantastiquement, dramatiquement et presque théâtralement qu'il doit être conçu.

Je m'explique. Je le prends d'un peu haut, d'un peu loin et je pour-

rais remonter au déluge, si ce procédé d'argumentation n'était pas tombé en un complet discrédit.

Dans l'*Ordinaire de la Sainte Messe,* il n'est point de passions exprimées. Tout y est sacrifice divin, acte de foi, action de grâce. Le prêtre propose à Dieu de chanter ses louanges sur la harpe, dans l'*Introït;* dans le *Confiteor*, il lui avoue ses fautes; dans le *Gloria*, il lui rend hommage. Le *Credo*, l'oblation de l'hostie et du calice, l'*Oraison* et le *Canon* sont de pieuses pratiques réglées par le Rituel. Le sentiment religieux y rayonne dans toute sa pureté. Portée sur les vapeurs légères de l'encens qui brûle, la prière humaine monte vers Dieu comme une nuée odorante. C'est le dogme chrétien affirmé. Ce qui lui correspond en art, c'est la ligne sereine du chant grégorien, le souffle spiritualiste et doux de Palestrina.

Dans la *Messe des Morts*, dans la *Messe de Requiem*, le pivot de la cérémonie est le *Dies iræ*. Projetant partout autour d'elle sa funèbre silhouette, cette *prose* effrayante ramène l'esprit des splendeurs de l'expression religieuse au chaos des passions de la chair et des intérêts de la terre violemment surexcités. Trois idées principales s'y font jour : la fin du monde, la résurrection, le jugement dernier.

Par ces trois points, la *Messe de Requiem* a un pied dans la superstition scientifique, un pied dans la matière et dans le drame païen. Celui qui y parle le plus haut, c'est l'homme, l'homme de toutes les religions, sinon de tous les temps, l'homme qui marche dans les ténèbres et qui a peur.

Le drame dont il est l'acteur est philosophique et réaliste à la fois. Le christianisme en revendique en vain l'invention.

L'hypothèse de la fin du monde par l'écroulement des cieux et le renversement des pôles se retrouve chez tous les peuples à l'état rudimentaire : la science en ruine progressivement le crédit. L'Évangile et l'Apocalypse décrivent, il est vrai, le cataclysme final. On sait que, quand l'abomination de la désolation sera venue, les étoiles tomberont du firmament et que le globe s'enflammera : c'est à ce moment qu'on verra le soleil aussi noir qu'un sac fait de poil de chèvre, phénomène bien digne d'attention. Les livres sacrés des nations scandinaves donnent aussi leur explication, paraphrase inconsciente des livres juifs : pour eux, il arrivera que les loups se mettront en devoir de dévorer le soleil : dure besogne ! Le mythe indien nous montre Vichnou jugeant le monde à la fin des siècles, monté sur un coursier éblouissant de blancheur. L'Orient a enfanté ces fables, et d'autres encore dont nous n'avons pas été moins victimes.

Un jour, l'Église assigna l'*an mil* de l'ère chrétienne comme la date expresse de la fin du monde. Vint la fatale échéance. Le billet souscrit par l'Eglise ayant été protesté, les peuples ne voulurent plus le lui renouveler. Il fallut trouver un moyen plus pratique de museler ces peuples, afin de n'être point mangé par eux. L'image de la mort fut alors déployée dans un appareil terrifiant. La Grèce, qui la représentait sculpturale et splendide, eût reculé devant l'expression matérielle du squelette. Fondée sur un cadavre, la religion catholique en fit un jeu. Pour semer la terreur, elle évoqua des spectres. De funèbres marionnettes dont les moines narquois tenaient le fil, commencèrent à mimer leur ronde implacable sur les murs des cimetières. On appela cela la *danse macabre*. La sculpture, la peinture et l'imagerie se mirent au service du moustier et de l'abbaye pour en imposer au seigneur et au paysan.

La musique n'avait point encore apporté sa pierre au sombre édifice. Son tour vint. Elle entra dans la conspiration au treizième siècle. Un moine franciscain, Thomas de Celano, *custos* des minorites de Mayence, de Cologne et de Worms composa le *Dies iræ*. La danse macabre, conduite par le génie de la musique, faisait sa trouée par la grande porte de la cathédrale gothique.

Thomas de Celano n'entendait rien à la métaphysique. Sa conception est frappée au coin de la poétique brutale du moyen âge. Elle ne résulte pas d'une conviction réfléchie, dogmatique. Son bras s'arme du bois de la croix et frappe. Thomas ne vise pas au cœur par la prédication ou l'ascétisme. Sa foi est active, pratique, entreprenante. Le dernier jour de l'univers est une Saint-Barthélemy posthume dans laquelle Dieu saura bien reconnaître les siens. C'est un coup de théâtre qu'il médite.

La légende biblique le sert merveilleusement. Joël, un des petits prophètes, entre autres divinations précieuses, annonce la venue du Messie et l'épisode du jugement dernier. Rien dans l'organisation de cette épouvantable journée n'a été laissé à l'imprévu par les Pères et par les docteurs de l'Église. Où se passe l'action? Dans la vallée de Josaphat, entre les collines qui couronnent Jérusalem à l'ouest, le mont des Oliviers à l'est, le torrent du Cédron au sud, et la route de Jérusalem à Damas au nord. Un bon metteur en scène de notre époque rétablirait le tout dans sa couleur locale primitive. Un habile décorateur restituerait au paysage l'horizon bleu frangé d'orange du ciel de la Palestine. La liturgie romaine a réglé l'ordonnance du lugubre tribunal de la justice suprême : Jésus siégera sur un trône de gloire entouré à droite et à gauche de ses douze apôtres. Il lui prendrait fantaisie de se placer autrement, contrairement aux prescriptions des docteurs subtils, qu'il n'en serait plus le

maître et que sa conduite serait désavouée. Voilà le désagrément d'être Dieu : on se doit à ses fidèles. Je ne parlerai pas de la situation des anges, archanges, des grands et des menus saints. La féodalité religieuse les a constitués en féodalité céleste : Le paradis a ses couches sociales.

Le souverain juge s'est enfin assis dans son auréole céleste. A ses pieds, l'ange de l'Apocalypse a ouvert le livre de vie et de mort. Trompette aux lèvres, quatre anges sonnent le réveil des morts. A cet appel fatidique, la terre entr'ouvre ses flancs de toutes parts. Comme un manteau à la trame usée, son enveloppe craque avec des déchirements sinistres. La pierre des sépulchres se soulève ; un effroyablecliquetis d'ossuaire s'échappe des tombes entre-bâillées. *Dies iræ !* Verset par verset, le terrible poème de Thomas de Celano, reproduit les épisodes de la résurrection de la cendre humaine. Avec les damnés, il pleure, crie et se tord.

Après le poète, voici les plus grands peintres du moyen âge, de la Renaissance et des siècles suivants qui précisent par le pinceau les scènes les plus saisissantes de cette épopée. C'est d'abord le Giotto; puis l'Orcagna, Luca Signorelli, fra Angelico, Michel Ange; puis Rogier Van der Weyden, Memling, Rubens et le français Jean Cousin. Au Campo Santo de Pise, l'ange gardien, qui plane dans l'air au-dessous du Christ, replie son bras sur sa figure, pour ne pas voir entraînées aux abîmes, les âmes dont il avait la charge. A l'Académie des Beaux-Arts de Florence, une ronde lumineuse d'anges couronnés de roses, conduit au ciel, à travers les prés fleuris, le groupe des hommes sauvés, tandis que Satan engloutit les maudits dans sa triple gueule. Au dôme d'Orvieto, des diables cornus étranglent sans pitié les pécheurs repoussés par Dieu. Ici, une mère cache son enfant dans les plis de sa robe, afin qu'il ne soit pas vu de l'archange saint Michel. Là, un vieillard est refoulé dans la tombe d'où sa tête émerge, hideuse et sanglante.

Telle est la tradition catholique du jugement dernier évoqué dans le *Dies iræ*. Ce n'est pas seulement un drame; c'est le drame des drames joué une seule fois par l'humanité tout entière devant Dieu sur le théâtre des théâtres : la terre.

II

J'ai dit pourquoi je ne reconnaissais pas le caractère absolument sacré à une *messe de Requiem*. J'ai exposé les raisons pour lesquelles je la regardais comme une composition dramatique épisodiquement religieuse.

J'avais pour but de prévenir le lecteur contre les suggestions cléricales qui placent les textes absconses de l'Écriture au-dessus des droits impres-

criptibles de la pensée du philosophe et de l'artiste. Je passe à l'appréciation et à l'analyse de la superbe création musicale de Verdi.

En face de ce drame du jugement dernier, où l'horrible côtoie constamment le pathétique, où le profane heurte solennellement le céleste, où la boue humaine, foulée par les pieds des archanges justiciers, rejaillit jusque sur la robe immaculée du Sauveur, Verdi s'est arrêté. Par un retour imprévu sur lui-même, il s'est profondément recueilli.

Il a compris qu'il ne pouvait aborder la lourde tâche d'exprimer ce qui est la *Passion* de l'humanité tout entière, sans renouveler, pour ainsi dire, sa substance de musicien. Aidé par un tempérament d'une vigueur peu commune, servi par la science intime de la manipulation tragique, il est entré franchement, résolûment dans le vif des sentiments qui s'offraient à sa Muse. L'homme aux robustes épaules est resté debout : le maître a su, s'inclinant devant le progrès de l'art moderne, fondre son métal brut dans un creuset mieux ouvré et plus poli. Il a rompu ouvertement avec ses formules favorites ; il a épuré ses procédés, tamisé son limon, changé sa manière. Sur le lit de lauriers où le succès l'avait endormi, Verdi s'est réveillé en sursaut, et s'est élevé, par un bond prodigieux de l'imagination, à des hauteurs inconnues.

Celui qu'on croyait entêté dans des idées surannées de l'école italienne, incapable d'une métamorphose, insensible aux découvertes du siècle, a montré, en une journée, qu'il savait tout et qu'il avait tout entendu. Certes, dans son *Don Carlos*, il s'était éloigné de l'idéal qu'on lui prête bénévolement. A n'en pas douter, son *Aïda* marquait une étape nouvelle de sa marche en avant. Mais ce n'était là que les jalons primitifs d'une route sur laquelle il s'avance aujourd'hui sans faux pas. Sa *Messe de Requiem* est la manifestation décisive d'un génie mûri par l'expérience, assez hardi pour le coup de main, assez sage pour la retraite.

La transformation est merveilleuse, et ceux qui ne savent du répertoire de Verdi que ses opéras populaires, seront dans l'étonnement et dans la confusion.

Sous ce grand soleil de mélodie qui dardait impitoyablement sur sa musique, Verdi a semé l'ombre protectrice de l'harmonie. On commence à s'y reposer au frais. Son idée s'orne d'une enveloppe plus précieuse et plus fraîche. Ses cadences prévues ont disparu comme par enchantement. Jadis on les attendait, on les voyait venir. Elles cèdent le pas maintenant à des modulations accidentées d'une richesse et d'une ampleur rares. La dissonnance, honnie des classiques indurés, y éclate, magistralement préparée, habilement sauvée, excitant le nerf de l'oreille sans jamais le froisser ni le déchirer.

Les voix se meuvent dans leur registre naturel, disposées pour des sonorités franches et grasses. Et l'art du maître est tel à les grouper, que le chant s'enlève en relief sur les ensembles avec plus de clarté peut-être que dans les soli. A ce titre, les chœurs de la *Messe de Requiem* sont des chefs-d'œuvre.

Mais c'est dans l'orchestration que s'est opérée la métamorphose la plus surprenante de Verdi. L'instrumentation, jusqu'ici négligée de l'auteur du *Trouvère,* s'est dégagée des liens pesants qui la rattachaient à l'antique *quatuor*. Elle a pris du coloris, une touche vive et des oppositions de timbre bien venues. L'immense trou qui faisait souvent le vide entre les cuivres et les instruments à cordes, s'est peu à peu comblé. Les parties ne se doublent plus avec monotonie. L'air y circule enfin librement par le canal des instruments de bois, cette famille si pittoresque qui devient à l'occasion si passionnée.

S'il dépendait de moi d'engager la volonté du public tout entier, je dirais de l'œuvre de Verdi qu'*elle étonnera tout le monde, dût-elle ne plaire à personne.*

Et ce n'est pas le cas, car, dès les premières mesures du *Requiem*, on se sent appréhendé par la main du maître, et entraîné malgré soi vers Josaphat, la lugubre vallée des larmes.

Le *Requiem* et le *Kyrie,* par l'heureuse union du style dramatique et du style religieux, forment au drame qui va s'ouvrir un prologue solennel. Déjà le *Dies iræ* est pressenti, et la gradation vocale qui l'amène est admirablement observée.

Le *Requiem*, chanté par le chœur à quatre parties, est d'un très beau caractère, ainsi que le *Kyrie*. L'accompagnement en sourdine, exécuté pianissimo par les instruments à archet, et les dessins chromatiques qui appuyent le *Kyrie*, intéressent et captivent. C'est le début de la *Messe de Requiem,* et il est aussi ingénieux que magistral.

Le *Dies iræ* commence par un déchaînement de sonorité tel que les voix semblent chanter des clameurs. On se sent pénétré jusqu'au fond du cœur, remué jusqu'au fond de la conscience. Les contre-temps battus en réponse au chœur par la grosse caisse sont très dramatiques, et font comme des soupirs surhumains de poitrines haletantes. Mais l'*organe* employé pour cet office à l'Opéra-Comique est d'un timbre trop clair, trop grêle. Je suis persuadé qu'en substituant à cet accessoire de saltimbanque un instrument d'un son plus opaque, on obtiendrait un effet de qualité supérieure.

Le *Tuba mirum* n'est point menacé dans son éclat par ce foudroyant *Dies iræ*. La préparation en est superbe. Sur les dernières mesures du

Dies iræ, les voix se sont graduellement apaisées. Il se fait un morne et mystérieux silence. Tout à coup retentissent les trompettes des anges qui appellent les morts au funèbre rendez-vous et se répondent des quatre coins de l'horizon. Enfin le *Tuba mirum* surgit avec une puissance extraordinaire qu'accentuent les trompettes éraillant l'air de leurs cris stridents. Il est extrêmement regrettable qu'à l'Opéra-Comique, les trompettes obligées soient remplacées par des pistons. Le piston n'est synonyme de trompette ni dans la langue ni dans l'expression musicales.

Le solo de basse *Mors stupebit* est suivi de près par un sujet de fugue bien développé et couronné par une magnifique cadence.

Dans le *Liber scriptus*, le maître a sacrifié à la tradition scolastique de la fugue à quatre parties. Le sujet est proposé d'abord par les sopranos qui le repassent successivement aux mezzo-sopranos, aux ténors et aux basses. Le *Liber scriptus* est, à proprement parler, une fugue libre ; la disposition à quatre parties, en ce sens qu'elle admet généralement un contre-sujet, est favorable à cette forme.

Le *Quid sum miser* pour soprano, mezzo-soprano et ténor, est une mélopée d'un pathétique effet, qu'un douloureux accompagnement de basson soutient de son dessin persistant. Je n'aime pas moins le *Rex tremendæ*, quatuor avec chœurs.

Après l'*Ingemisco*, pour ténor, et le *Confutatis*, pour basse, vient le *Lacrymosa*, une page superbe d'où l'émotion découle, comme l'harmonie, à pleins bords. Ce *Lacrymosa* roule des sanglots et des larmes, et c'est les larmes aux yeux qu'on l'écoute.

Le *Dies iræ* se termine par le rappel de la phrase tonitruante du verset qui le commence. C'est un tableau peint avec les couleurs les plus lumineuses. Le choc des passions humaines y est rendu avec une vigueur d'expression et une vérité d'accent incomparables. Il est des moments où l'auditeur, vaincu par l'attendrissement et par l'effroi, se croit emporté dans le néant sur la barque infernale de Jean Cousin, côte à côte avec ses rameurs décharnés.

L'*Offertoire* inaugure la seconde partie de la *Messe de Requiem*. J'y introduis cette division en deux parties, parce que le sentiment religieux domine dans la seconde.

Ecrit à quatre voix, l'*Offertoire*, par la grâce du chant et l'élégance de l'instrumentation, se place après le *Dies iræ* comme une pittoresque éclaircie. L'orchestre de l'Opéra-Comique n'a pas donné le relief nécessaire aux traits de violoncelles qui soulignent le chant du ténor et du mezzo-soprano.

Le *Sanctus*, traité en fugue à double sujet, m'a paru légèrement

entaché de confusion. Les fugues du *Requiem* de Cherubini sont toujours claires et toujours pompeuses, et c'est à ce caractère qu'il fallait viser.

Verdi s'est surpassé dans l'*Agnus Dei*, un pur diamant musical qui reflète merveilleusement les pieuses aspirations dont est empreint le morceau. Il est chanté à l'unisson par le soprano et le mezzo-soprano. Le motif principal y revient à diverses reprises, et toujours varié d'accompagnement. Les flûtes à la tierce y font un délicieux ramage. Je le répète, c'est une trouvaille.

Le *Lux æterna* est d'un beau style : il s'éteint dans un *decrescendo* qui touche par sa douce mélancolie. Enfin, le *Libera me*, d'un caractère parfois singulier, contient une plainte admirable du soprano, dite par madame Stolz, avec un art qui défie toute comparaison, et la fugue finale, d'un mouvement très animé, clôt cette partition, qui sera l'éternel honneur de Verdi.

Comme à Milan, l'exécution de la *Messe de Requiem* a été dirigée par Verdi lui-même. Sous le strict rapport de la mesure, les chœurs ont régulièrement marché, sauf du côté des femmes qui ont mal attaqué leur partie dans la fugue finale.

Par un exemple de modestie aussi louable que peu répandu, un artiste lyrique de beaucoup de talent, M. Soto, avait consenti à apporter aux basses l'appoint de sa belle voix.

Allez entendre Teresa Stolz et Maria Waldmann. La première possède la plus splendide voix de soprano que j'aie jamais entendue. La seconde est également pourvue d'un organe plein de chaleur qui confine à la fois au *contralto* et au *soprano*. Voilà un couple de cantatrices qu'il faut ravir à l'Italie. Et, si je le dis, ce n'est pas que j'espère convaincre M. Halanzier de cette idée.

Porter un jugement définitif sur les talents de la basse Maini et du ténor Capponi serait chose téméraire. M. Capponi paraît souffrir des bronches, et M. Maini ne me fait pas l'effet d'être à sa vraie place dans l'interprétation de la musique religieuse.

ARTHUR HEULHARD.

VARIA

Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles.

FAITS DIVERS

La *Gazzetta musicale* publie *in extenso* une très longue lettre dans laquelle M. le baron de Bulow exprime son opinion sur le public milanais en général, et sur Verdi en particulier.

Des extraits de ce document remarquable intéresseront, sans doute, les lecteurs de *la Chronique musicale*. Nous les citons avec les commentaires du journal italien.

M. de Bulow prend pour point de départ les deux événements musicaux du moment, en Italie : la première représentation de l'opéra de Glinka, *la Vie pour le Czar*, et *la Messe de Requiem* de Verdi, qui n'avait pas encore été exécutée quand la lettre a été écrite.

« Cette *messe funèbre*, dit M. de Bulow, composée par ordre de la municipalité milanaise pour célébrer le premier anniversaire de la mort de Manzoni, sera exécutée à grand fracas et théâtralement à l'église Saint-Marc, sous la direction même, par cas exceptionnel, de l'auteur.

« C'est avec cette messe, probablement, que l'omnipotent corrupteur (1) du goût musical en Italie espère détruire à fond ce qui reste de l'immortalité de Rossini, laquelle fait ombrage à son ambition.

« Il est aussi parfaitement connu, ajoute M. de Bulow, que ce reste d'immortalité se compose exclusivement de la musique d'église du maître : *le Stabat* et la *Messe solennelle*, ce qui n'empêche pas que ces œuvres ne soient exécutées que très rarement en Italie (2).

(1) Justice soit rendue à tout le monde. Hans de Bulow n'a jamais rien corrompu en Italie ni hors de l'Italie.

(2) Et *Guillaume Tell*, et *la Semiramide* et *le Barbier!* L'*Egregio Barone* ignore, par exemple, que l'éditeur Ricordi a vendu en moins d'un mois 20,000 exemplaires de la partition du *Barbier* pour piano seul. Mais Bulow dira encore que c'est fait pour extirper aussi des magasins de Ricordi le reste de l'immortalité de Rossini.

« C'est à rendre inexécutables les œuvres de Rossini : *Guillaume Tell*, *le Barbier*, etc., que l'*Attila des Gosiers* s'est dévoué, avec un remarquable succès, pendant vingt-cinq ans et plus. Sa dernière œuvre, en robe d'église, après un premier et apparent hommage rendu à la mémoire du poète célèbre, sera trois fois de suite offerte à l'enthousiasme mondain au théâtre de la Scala, après quoi l'auteur entreprendra, avec les quatre solistes principaux, le voyage de Paris, pour couronner son œuvre dans cette *Rome esthétique des Italiens* (1).

« Quelques regards furtifs accordés à la dernière élucubration de l'auteur (2) du *Trovatore* et de *la Traviata* ne nous ont vraiment pas inspiré un grand désir de *goûter ce festival*, quoique cependant nous ne puissions refuser au *maestro* de lui rendre justice une fois.

« Ainsi, entre autres morceaux, et malgré beaucoup de passages dignes d'un écolier en bas âge, et de brutalités, la fugue finale est un travail qui fera merveille parmi les musiciens allemands.

« Mais, dans l'œuvre en général domine le style de la deuxième manière de l'auteur, que les publics de Vienne et de Berlin ont pu apprécier dans *Aïda*.

« Pendant la lecture de son assez longue réduction pour piano, nous nous sommes souvenus involontairement de la confession naive de Gyrowetz qui, abandonné par la fantaisie et l'invention, déclarait qu'il n'était plus capable de consacrer sa plume qu'à la musique d'église et non plus au théâtre.

« En fin de compte, le triste spectacle de la déconfiture subie, hier soir, par la musique slave (musicalement parlant, on pourrait aussi dire alle-

(1) Toutes choses, qui ne vous regardent point, excellent monsieur, et qui, si elles intéressaient quelqu'un des vôtres (le mari de votre femme, par exemple), ne vous sembleraient point si fort à dédaigner.

(2) Le mot a échappé à Votre Seigneurie. Mais, si vous me permettez de jeter un regard furtif dans votre cœur, je vous dirai la cause de votre répugnance pour la musique de Verdi. Vous aspiriez, excellent monsieur, à être chef d'orchestre à la Scala et directeur du royal Conservatoire latin du *Barbare Milan*. C'est une faiblesse comme une autre. Or, parmi les obstacles qui traversèrent votre projet, il y eut, avant tout, le bon sens, puis Ricordi, puis..... *La Barbarie latine* s'explique aussi d'une autre manière; le pays est barbare, à coup sûr, qui proclame Rubinstein comme un pianiste supérieur à M. Bulow, qui envoie *Aida* à Vienne, à Berlin, et lui fait obtenir un triomphe (préparé, bien entendu).

M. de Bulow apostrophe amèrement la *plébaille théâtrale italienne*, à l'occasion de *la Vie pour le Czar*. Il se sert, à son endroit, de termes hazardés, assez difficiles à traduire en français : *la Bestiale rozzezza* et *Durezza d'Orecchio*. La dureté d'oreille, à la rigueur, mais *la Rozzezza bestiale d'oreille* nous semble fort.

Enfin, M. Bulow se plaint de ce qu'on n'a pas écouté, de ce qu'on parlait à haute voix, etc., etc.

A quoi le journal italien répond : « Il y a là quelque chose de vrai ; mais ce n'est pas une habitude du public, sauf quand il s'ennuie. La *Vie pour le Czar* A PLU BEAUCOUP comme musique, mais a ennuyé comme œuvre théâtrale. M. le Baron ne devrait pas oublier qu'il est dans un pays latin et barbare, où, on ne sait pas pourquoi, le public fait une distinction, comme forme, entre l'oratorio et le mélodrame. C'est un préjugé que partagent beaucoup de gens, même parmi les Allemands, Weber entre autres, dont *le Freyschütz* fut splendidement accueilli en Italie. »

mande), nous a enlevé la possibilité d'assister de sang-froid à un triomphe artificieusement préparé, de LA BARBARIE LATINE.

— La ville de Cologne vient de donner un grand Festival Rhénan. Le correspondant du *Guide musical* de Bruxelles donne les détails suivants sur l'audition d'une *cantate triomphale* composée par M. Brahms.

« Le *Triumphlied,* ou cantate triomphale, pour orchestre, double chœur, solo de baryton, et orgue *ad libitum*, a été écrit sous l'influence directe et au lendemain des éclatantes victoires de l'armée allemande en 1870-71. C'est un chant destiné à célébrer les grands événements de cette mémorable année. Ainsi que le disait le critique du *Journal de Brême*, à l'occasion d'une exécution partielle qui avait eu lieu en 1871 à la cathédrale de cette ville, « le *Triumphlied* de Brahms est l'expression grandiose des sentiments profonds qui agitaient alors toutes les poitrines allemandes ; c'est un chant de triomphe, une hymne de reconnaissance inspirée par l'admiration pour l'héroïsme qu'avaient déployé dans la terrible lutte les enfants de la Germanie. » Le manuscrit portait originairement le titre de : *Chant de triomphe après la victoire des armes allemandes*. A ce titre a été plus tard substitué celui que porte l'ouvrage actuellement, *Triumphlied* purement et simplement, titre auquel est venu s'ajouter la dédicace à l'empereur d'Allemagne.

La vignette qui orne la partition représente l'aigle prussien, ailes déployées, et surmonté de la couronne impériale, derrière laquelle brille une étoile... de *première grandeur;* en dessous la dédicace : « A Sa Majesté Guillaume Ier, empereur d'Allemagne. » En voilà assez pour expliquer le sens et la portée de l'ouvrage, l'allure martiale, les sentiments patriotiques et religieux qui le dominent.

Et M. Brahms, auteur du *Triumphlied,* est né à Vienne, près Sadowa !

— Le *Journal officiel* a publié un décret relatif à l'adjudication de l'emprunt pour l'achèvement de l'Opéra.

Ce décret est ainsi conçu :

Article 1er. Est et demeure approuvée l'adjudication passée, le 28 avril 1874, par le ministre des travaux publics pour l'exécution de la loi du 28 mars 1874, relative à l'achèvement du nouvel Opéra.

En conséquence est acceptée définitivement l'offre faite par le sieur Blanc (François), d'avancer à l'État la somme de 4 millions 900,000 francs, au taux de 6 o/o et aux conditions énoncées tant dans ladite loi que dans l'arrêté susvisé. (Arrêté du 16 avril 1874.)

— Le nouveau chef du cabinet (section des théâtres) de M. de Cumont, a été nommé le 23 mai.

C'est M. Chauffard, auditeur au Conseil d'Etat.

— M. Halanzier a été reçu par le nouveau ministre des travaux publics.

M. Caillaux, qui, comme député, a été rapporteur de la loi concernant la construction du nouvel Opéra, s'est engagé à presser les travaux de telle sorte que l'inauguration du monument pourrait bien avoir lieu le 1er décembre prochain.

— Madame la maréchale de Mac-Mahon a bien voulu, à la demande de M. Batta, accorder son bienveillant patronage à la solennité musicale qu'organise notre éminent artiste au profit de la caisse de l'Association des artistes musiciens et qui aura lieu le 18 juin, à deux heures, à la chapelle du Palais. M. Guillot de Sainbris, et les chœurs qu'il dirige avec tant d'intelligence et d'habileté; M. A. Batta, madame la baronne de Caters (née Lablache), toujours empressés de prêter l'appui de leur talent à cenx qui souffrent, M. Jules Lefort, le remarquable et si sympathique baryton; M. Renaud, organiste de la chapelle du Palais, et membre du Comité, ont déjà promis leur concours à cette œuvre, qui mérite, à tant de titres, l'intérêt général, ainsi que le dévouement qu'y apportent M. Batta, président, à Versailles, du Comité de l'Association, et M. Denevers, trésorier-secrétaire. M. Batta se fera entendre dans l'air d'église de *Stradella* et dans le prélude de Bach-Gounod.

— M. Gye vient de donner sa démission de directeur des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg et de Moscou, fonctions qu'il avait ajoutées il y a quelques mois, comme on sait, à celles de directeur de Covent Garden. Un conflit au sujet de l'engagement de certains artistes, qu'on voulait lui imposer en haut lieu, a motivé sa détermination.

— Mademoiselle Krauss qui est allé passer quelques mois à Vienne, en attendant son début au Nouvel Opéra, s'est mise à l'étude de la *Juive,* sous la direction de son professeur, madame Marchesi.

— La presse italienne rend à la presse française sa politesse milanaise. Annonçons l'arrivée à Paris, entre autres feuilletonistes distingués de la péninsule, de M. Filippo Filippi de la *Perseveranza*, un critique musicien que Rossini avait en la plus grande estime. M. Filippi est venu assister à la première audition de la Messe de Verdi, salle Favart.

— Une messe de bout de l'an pour le repos de l'âme de George Hainl a été célébrée à la Trinité. MM. Bosquin et Caron y ont chanté plusieurs morceaux religieux de circonstance, et la maîtrise, composée en grande partie des choristes de l'Opéra, a exécuté le *Libera* de Plantade, sous la direction de M. Hector Salomon. Bon nombre d'artistes de l'Opéra et de la Société des Concerts assistaient à cette cérémonie.

— L'auteur de la *Coupe du roi de Thulé*, M. Eugène Diaz, revient de Pau, avec une partition en cinq actes presque terminée, et dont le titre est : *Manfred.*

Auteurs du livret : MM. Gallet et Blau.

— *L'Art du Chant*, tel est le titre d'un ouvrage de Pierre Francesco Tosi imprimé, à Bologne, en 1723, et que notre collaborateur, M. Théophile Lemaire, vient de traduire, en l'augmentant de notes et d'exemples. Nous reviendrons, dans notre prochain article bibliographique, sur ce livre intéressant qui vient de paraître chez l'éditeur Rothschild.

NOUVELLES

PARIS. — *Opéra.* — On commencera, le 20 juin, les répétitions à l'orchestre de l'opéra de M. Membrée, *l'Esclave*, et la première représentation aura lieu vraisemblablement le 6 juillet. Madame Nivet-Grenier sera remplacée par madame Ecarlat-Geismar dans le rôle destiné primitivement à mademoiselle Bloch.

— Mademoiselle Moisset, retour d'Amérique, vient d'être engagée par M. Halanzier, qui la fera débuter prochainement.

Opéra-Comique. — Mademoiselle Breton, qui a débuté dans le rôle de Chérubin des *Noces de Figaro*, répète en ce moment *Fra Diavolo*.

On parle, pour cet hiver, d'une reprise de *Cendrillon*, de Nicolo. C'est pour cette charmante artiste que cette reprise aura lieu, au théâtre de l'Opéra-Comique.

— M. du Locle se propose de donner, l'hiver prochain, *le Capitaine d'Aventure*, de MM. Cadol et Semet.

Châtelet. — Le Châtelet devient définitivement, comme nous l'avions annoncé, un théâtre lyrique populaire. M. Louis Herz inaugurera sa nouvelle direction avec *le Paria*, opéra de M. Membrée.

Bouffes-Parisiens. — Clôture le 16 juin.

Folies-Dramatiques. — Après la reprise du *Canard à trois becs*, reprise de *la Fille de madame Angot*.

Château-d'Eau. — Le *Troisième coup de minuit*, grande opérette-féerie de MM. Clairville et Marot, musique de Debillemont, sera créé en septembre prochain au théâtre du Château-d'Eau.

Concert des Champs-Élysées. — Ce concert est toujours l'aristocratique promenade où tout se trouve réuni pour attirer à la fois les étrangers et les Parisiens : de la fraîcheur, un public d'une composition exceptionnelle et un magnifique orchestre, conduit par M. Cressonnois, dont la réputation est depuis longtemps faite.

Cirque de l'Impératrice. — Los Ninos Campanologo, les jeunes sonneurs de cloches sont très applaudis. Rien de plus curieux que de voir ces cinq enfants, dont l'aîné a tout au plus dix ans, exécuter avec des sonnettes de brillantes fantaisies.

Que de patience, que d'efforts il a fallu pour en arriver là ! Et cette tentative musicale fait le plus grand honneur à la patience de M. Spira, le père de ces jeunes enfants, qui est lui-même l'inventeur de ce nouveau genre.

Pour l'article *Varia :*

Le Secrétaire de la Rédaction,

O. LE TRIOUX.

TABLE

ANALYTIQUE ET ALPHABÉTIQUE

Du TOME QUATRIÈME de la *Chronique musicale.*

I. — TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES.

AIRS A DANSER DU XVIIIe SIÈCLE (LES). — I. — Les Canaries, par *M. Th. de Lajarte.* — Origine de la *Canarie.* — *Canaries* célèbres..... 209

II. — Passacaille. — Origine, étymologie et description de la *Passacaille*..... 256

AUDITION DES ENVOIS DE ROME, par *M. Henry Cohen.* — *Passage de la mer Rouge*, oratorio de M. Rabuteau.—*Suite* de M. Lefebvre..... 226

CANTATRICES DRAMATIQUES (LES), par *M. Paul Foucher.* — III. LA MALIBRAN.

I. — Sa naissance. — Les brutalités de Garcia. — Ses débuts à l'improviste. — Son enfance. — Commencement de sa carrière. — Son mariage. — Elle devient *impresario*..... 110

II. — La comtesse Merlin. — La Malibran dans *Semiramide.* — Appréciations de son talent. — Anecdotes sur *Otello.* — Sa rivalité avec la Sontag à Londres. — Ses mots..... 212

III. — Activité de la Malibran. — Charles de Bériot. — Sa vie de 1829 à 1832. — Accident. — Elle part en Italie..... 259

CHANSON D'AVRIL (LA). — Note sur Rémy Belleau. — La Chanson..... 49

CHRONOLOGIE DE L'ANNÉE 1874, par *M. A. P.*

Mars. — Chronologie du 25 février au 25 mars..... 39

Avril. — Chronologie du 25 mars au 25 avril..... 135

Mai. — Chronologie du 25 avril au 25 mai..... 231

CONCERTS (REVUE DES), par *MM. Henry Cohen.* — *H. Marcello.* — *Maurice Cristal.*

I. — Concerts populaires : Symphonie en *ut majeur* de Schumann. *Ouverture symphonique* de M. Salvayre. *La Madeleine au désert*, de M. E. Reyer. — Concert national : *Adagio* et *tempo di minuetto*, de M. Vaucorbeil. Sérénade de M. Gouvy. *Andante* et *finale* d'une symphonie, de M. Widor. *Scènes pittoresques* de M. J. Massenet. — Concert Danbé : *La Fête d'Alexandre*, d'Haëndel. — Séance de M. Mortier de Fontaine. — Salle Herz : Concert organisé par M. Verger. Matinées de mademoiselle Marie Dumas..... 30

II. — Concerts populaires : *Fragments du Stabat,* de M. Bourgault-Ducoudray. *Neuvième symphonie,* de Beethoven. — Cirque d'été : Audition de *la Passion,* de Jean Sébastien Bach. — Concert Danbé : *Stabat,* de madame de Grandval. — Concerts de M. Lopez, — de mademoiselle Marie Secrétain, — de madame Ronzi, — de M. Albert Sowinski, — de madame Pauline Boutin..... 79

III. — Concerts du Conservatoire. — *Symphonie avec chœur. Symphonie en ut mineur,* de Beethoven. *Symphonie en re mineur,* de Schumann. *Cantique,* de F. Halévy. — Séance solennelle de l'Orphéon. — Concerts de mademoiselle Marie Majdrowicz, — de M. Kowalski, — de M. Delahaye. — *Mardi spirituel* et *Mardi Louis XV,* de mademoiselle Marie Dumas..... 117

IV. — Concert de M. Planté au Conservatoire — Société chorale d'amateurs : Audition du *Carmen sæculare,* d'Horace, musique de Philidor (1779). Chœur de l'oratorio d'*Agar,* de M. Georges Pfeiffer. Cantique à trois voix d'hommes, avec solo soprano, de M. Vaucorbeil. — Concerts de M. Roger, — de mademoiselle Marie Dumas, — de M. Ch. Lebouc, — de M. Ferraris..... 180

COLLECTION PHILIDOR, AU CONSERVATOIRE (LA), par *M. J.-B. Wekerlin.*

I. — Catalogue descriptif des volumes composant la *Collection Philidor*... 159

II. — Suite et fin du Catalogue..... 224

FAITS DIVERS. — I. — Loi concernant l'achèvement de l'Opéra. — Copie originale de l'opéra *Jonathas,* de Charpentier. — Age de quelques journaux d'art. — *J.-S. Bach,* par M. P. Spilta. — *Revolver-polka.* — *Rienzi,* à Trieste..... 43

II. — Vente aux enchères des décors et costumes de l'Athénée. — *Mélodies* de L. Dauphin..... 93

III. — Amédée Méreaux, notice nécrologique. — Exercices publics du Conservatoire. — Œuvres musicales inspirées par les drames de Schiller..... 140

IV. — Reprise des exercices des élèves au Conservatoire. — *Un Mariage à l'Opéra au siècle dernier,* par M. A. Jullien. — Opéras nouveaux représentés en Italie..... 188

V. — Jugement du Concours d'essai pour le grand prix de Rome. — *L'Ultimo Abenzeragio,* de M. Pedrell à Barcelone. — Notice sur mademoiselle de Belocca. — Saison de Covent-Garden..... 236

VI. — La lettre de M. Hans de Bulow à propos de *la Messe de Verdi.* — Le *Triumphlied* de M. Brahms. — *L'Art du chant* de F. Tosi, traduit par Th. Lemaire..... 283

HISTOIRE EN CHANSONS (L'), par *M. J.-B. Wekerlin.*

I. — 1873. Liste des Chansons de 1870-71-72, omises dans les articles précédents. — Catalogue des Chansons parues en 1873..... 12

II. Suite et fin..... 104

HISTOIRE DE QUELQUES CONTES BLEUS, par *M. Charles Deulin.* — Lettre à M. Arthur Heulhard. — *Contes d'un Buvenr de bière,* de Ch. Deulin. — Légende de *Crispino e la Comare*..... 97

MESSE DE REQUIEM DE VERDI A MILAN (EXÉCUTION DE LA), par *M. Arthur Heulhard.* — L'orchestre. — Les chœurs. — Les solistes. — Verdi. Le scandale des journaux catholiques. — Impression produite par la *Messe de Requiem*..... 228

MESSE DE REQUIEM DE VERDI (LA), par *M. Arthur Heulhard.*

I. — Le *Dies iræ.* — Rôle du style dramatique dans une *Messe de Requiem.* — Les peintres du jugement dernier. — II. Transformation de Verdi. — Analyse de la partition. — L'exécution..... 275

MOUVEMENT MUSICAL AUX CONCERTS DE MUSIQUE CLASSIQUE (LE), 1873-1874, par *M. H. Marcello.* — La symphonie et le théâtre. — Catalogue des œuvres inédites exécutées au Concert national dans les saisons

1873-1874. ... .9..... 126
MOZART ET LE NOZZE DI FIGARO, par *M. Adolphe Jullien.* — Apparition des *Nozze di Figaro* à Paris pendant la Révolution. — Triple distribution des rôles à Vienne en 1786, à l'Opéra et aux Italiens de Paris. — Appréciations du *Moniteur universel*, — du *Journal de Paris*, — de Beaumarchais. — Recettes. — Opinion de Suard. — *Le Nozze* au Théâtre-Lyrique. — Coupures, changements et retranchements opérés dans la partition..... 145
MUSIQUE A LA COMÉDIE FRANÇAISE (LA), par *M. Jules Bonnassies.*
V. — Personnel lyrique de la Comédie-Française, d'après les Almanachs Duchesne. — Son budget. — Traitement et règlements de l'orchestre et du ballet. — *Arrangements pour les ballets* du duc d'Aumont. — L'orchestre jusqu'en 1830. . 72
VI. — Règlement de l'orchestre et de la danse en 1769, — au 4 septembre 1813, — au 31 décembre 1816, au 1er juillet 1833. — *Le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro.* — La Comédie dégagée de l'Opéra par les décrets des 13-19 janvier 1791..... 165
VII. — Pièces mêlées de musique dans la première moitié du siècle. — Liste de tous les sujets de la Comédie-Française qui ont chanté, — de tous ceux qui ont dansé. — Etat actuel de la musique et des musiciens à la Comédie. — Liste des chefs d'orchestre. — Bals publics. — Cantates..... 218
MUSIQUE DRAMATIQUE (DE LA), par *M. Louis Lacombe.* — I. — Influence de Shakespeare sur le drame en musique. — Mozart et *Don Juan.* — La musique dramatique après Mozart..... 249
MUSIQUE EN SUÈDE, EN ISLANDE, EN NORWÉGE ET DANS LE DANEMARCK (LA), par *M. Maurice Cristal.*
IV. — Niels Gade. — Sa carrière. — Ses attaches musicales. — *Comala.* — Autres compositions. — *Nordische suite*..... 18
NOUVELLES.—Nouvelles des théâtres lyriques de la France et de l'étranger. *(Voir à la* Table alphabétique *les noms et les ouvrages cités.)*
OPÉRA-COMIQUE AU XVIIIe SIÈCLE (LE RÉALISME DANS L'). — VADÉ, — par *M. Charles Barthélemy.*
III. — *Le Trompeur trompé.* — *Les Troyennes en Champagne.* — *Jérôme et Fanchonnette ou la Pastorale de la Grenouillère.* — *L'Impromptu du cœur....* 172
IV. — Excès, maladie et mort de Vadé. — *La Canadienne.* — *le Mauvais plaisant.* — *La Veuve indécise.* — *L'Ombre de Vadé*, de Taconet. — *Le Petit neveu de Vadé*, d'Harvant..... 204
ORIGINE DU CONCERT SPIRITUEL, par *M. S. Blondel.* — *Les Mélophilètes.* — *Le Concert des amateurs.* — Inauguration du *Concert spirituel.* — Salles du Concert. — Directeurs. — Virtuoses. — Anecdote sur une symphonie facétieuse d'Haydn. — Le Concert sous la Révolution..... 5
PARTANT POUR LA SYRIE, HISTOIRE D'UN PSEUDO-CHANT NATIONAL, par *M. Arthur Pougin.* — Le flûtiste Drouet véritable auteur de *Partant pour la Syrie.* — Éducation musicale de la reine Hortense. — Comment fut composé *Partant pour la Syrie.* — Détails intimes de Drouet sur la reine Hortense. 193
PHILIDOR (ANDRÉ), par *M. Arthur Pougin.* — I. — Plaque commémorative de la naissance de Philidor. — Injustice de la postérité pour ce compositeur. — Pourquoi les Danican devinrent les *Philidor.* — Philidor enfant à la Chapelle royale. — Virtuose aux échecs..... 241
THÉATRE DE L'ATHÉNÉE (LE), par *M. Arthur Pougin.*
III. — Catalogue des pièces nouvelles et des reprises données à l'Athénée. — L'Athénée prend le nom de THÉATRE LYRIQUE. — Répertoire. — Direction Ruelle. — Troupe. — Répertoire.— Ouvrages reçus à l'Athénée et non représentés. 52
THÉATRES LYRIQUES (REVUE DES), par *M. Arthur Heulhard.*
I. — OPÉRA-COMIQUE : Audition de *Marie Magdeleine*, drame sacré de M. Jules

Massenet. — Mesdames Carvalho et Franck. — MM. Duchesne, Bouhy, Colonne. — Reprise de *Mignon*. — Mademoiselle Chapuy. — Opéra. — Centième représentation d'*Hamlet*. — Le feu dans l'histoire de l'œuvre de Shakespeare. — M. Faure et le rôle d'Hamlet. — Mademoiselle Devriès..... 37

II. — Bouffes-Parisiens : *Les Parisiennes*, opérette en quatre actes, de MM. Moinaux et Koning, musique de M. L. Vasseur. — Mesdames Judic et Peschard. — Chatelet : *La Belle au bois dormant*, opéra-féerie en quatre actes, de MM. Clairville et Busnach, musique de M. Litolff. — Mesdames Mélanie Reboux, Paola Marié. — M. Constantin. — Folies-Dramatiques : *La Belle Bourbonnaise*, opéra comique en trois actes, de MM. Dubreuil et Chabrillat, musique de M. Cœdès..... 85

III. — Opéra : Début de mademoiselle Fouquet dans *Guillaume Tell*. — Opéra-Comique : Reprise de *Joconde*. M. Bouhy, — mademoiselle Chapuy, — *Gilles et Gillotin*, opéra bouffe en un acte, de M. Ambroise Thomas. — MM. Ismaël, — Neveu, Thierry, — mademoiselle Ducasse..... 132

IV. — Opéra : Mademoiselle Fouquet dans *Faust*. — Opéra-Comique : Reprise des *Noces de Figaro*. — Débuts de mademoiselle Breton. — Madame Carvalho..... 185

THÉATRE DE MADAME DE POMPADOUR, DIT THÉATRE DES PETITS-CABINETS (HISTOIRE DU), par *M. Adolphe Jullien*.

VII. — Théatre de Bellevue, 27 *janvier* 1751. — 6 mars 1753. — *L'Homme de fortune*. — *L'Amour architecte*. — *La Mère Coquette*. — *Les Trois cousines*. — *M. de Pourceaugnac*. — *Zelisca*. — *L'Impromptu de la Cour de marbre*, — *Les Fêtes de Thalie*. — *Vénus et Adonis*, — *Zélindor*. — *Le Devin du Village*..... 66

VIII. — Mise en scène, costumes et décorations. — Dépenses inscrites au *Livre rouge*. — Mémoires à l'appui. — Les perruques. — Inventaire des costumes. — *Répertoire complet du théâtre des Petits-Cabinets, avec le chiffre des représentations de chaque pièce*. — *Composition de l'orchestre* 1747 — 1748 — 1748 — 1750..... 266

TRANSFORMATIONS D'UN OPÉRA AU XVIIIe SIÈCLE (LES), par *M. Th. de Lajarte*, — *Pastiches* et *fragments*. — Exemple de transformations et interpolations dans *Alcyone*. — La *Tempeste* d'*Alcyone*..... 61

VOLTAIRE, PIRON ET SÉMIRAMIS, par *M. E. Mulsane*. — Tragédies de *Sémiramis*. — Lettre de Voltaire sur la parodie de *Sémiramis*. — Chanson de Piron..... 26

VARIA, par *M. O. Le Trioux*. — Voir aux articles Faits divers. — Nouvelles.

ILLUSTRATIONS. — MUSIQUE.

ILLUSTRATIONS (numéro 19). — *Au Rhin ! au Rhin !* eau-forte, par P. Martial.

(Numéro 20). — *Frontispice de la Chanson d'Avril*, eau-forte.

(Numéro 21). — *Le Compère de la Mort*, illustrations de M. Edmond Morin (dans le texte).

(Numéro 22). — *Figaro*, eau-forte de M. Feyen-Perrin.

(Numéro 23). — Verdi, *portrait à l'eau-forte de* M. Masson.

(Numéro 24). — *Portrait de* André Philidor, fac-simile d'une gravure de 1772.

MUSIQUE (Numéro 19). — *La Romanesca, air de danse du XVIe siècle*, arrangé par M. Telesinski. — *Marche du roi Réné* (1450), par G. B.

(Numéro 20). — *La Chanson d'Avril*. — *La Tempeste, symphonie tirée du quatrième acte d'*Alcyone, opéra de La Motte et Marais (1706).

(Numéro 21). — *Andantino*. — *Rêverie*, de M. Théodore Dubois. — *Air de ballet de* M. Jules Massenet.
(Numéro 22).— *Ballet Royal de la Nuit*, dansé par S. M. Louis XIV, le 23 février 1653.
(Numéro 23). — *Canaries*, réduites pour le piano.
(Numéro 24). — *Passacailles*, réduites pour le piano.

II. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES RÉDACTEURS

POUR LES TOMES I, II, III ET IV de la *Chronique musicale*.

Arène (Paul), III, 241.
Aubryet (Xavier), I, 97, 241. — II, 52.
Azevedo (Alexis), I, 18.

Banville (Théodore de), II, 50.
Barthélemy (Ch.), III, 5, 152. — IV, 172, 204.
Bernard (Daniel), I, 248. — II, 56.
Bertrand (Gustave), I, 217, 274. — II, 5, 97.
Blondel (S.), IV, 5.
Bonnassies (Jules), II, 265. — III, 55, 166, 252. — IV, 72, 166, 218.

Champfleury, I, 24.
Cohen (Henry), II, 126, 289. — III, 16, 34, 79, 125, 177, 220, 264. — IV, 30, 79, 122, 181, 226.
Cristal (Maurice), III, 49, 97, 172, 209. — IV, 18, 117, 180.

David (Ernest), I, 76, 120.— II, 18, 121, 275.
Delhasse (Félix), I, 223.
Deulin (Charles), II, 209. — IV, 97.

Filippi (J. de), II, 10, 104. — III, 12.
Foucher (Paul), I, 201. — II, 232. — III, 22, 104. — IV, 110, 212, 259.

Heulhard (Arthur), I, 5, 86, 135, 177, 193, 281. — II, 37, 84, 134, 146, 247, 295.— III, 41, 85, 135, 182, 228, 271, — IV, 37, 85, 132, 185, 228, 276.
Houssaye (Arsène), II, 51.

Joliet (Charles), II, 54.
Jullien (Adolphe), I, 209. — II, 25, 111, 168, 222. — III, 67, 193, 199. — IV, 66, 145, 266.

Lacombe (Louis), III, 145, 247.—IV, 249.
Lacome (P.), I, 38, 125, 225. — II, 240.
Lajarte (Th. de), IV, 61, 209, 256.
Lasalle (Albert de), I, 81.
Lavoix (H.) fils, I, 169.
Lemaire (Théophile), III, 61.

Mandl (Docteur), I, 131.
Marcello (H.), II, 69, 215, 290. — III, 30, 37, 80, 127, 178, 221, 266. — IV, 31, 126.
Millaud (Albert), II, 53.
Monselet (Charles), I, 34. — II, 55.
Mulsane (E.), I, 183, 185. — II, 198. — IV, 26.

Neukomm (Edmond), I, 265. — II, 282.— III, 119, 161.
Nuitter (Charles), I, 60, 110, 160, 256. II, 34, 76, 164, 166.

Pougin (Arthur), I, 28, 145. — II, 177.— III, 113, 215. — IV, 52, 193, 241.

Saint-Victor (Paul de), I, 49.
Soullier (Charles), II, 64.

Thoinan (Ernest), I, 13, 55. — II, 204.

Wekerlin (J.-B.), I, 68, 103. — IV, 12, 104, 159, 224.

Article signé A. H., III, 208.
Articles signés A. P., III, 138, 233. — IV, 41, 137, 140, 233.
Articles signés E. N., III, 134, 269.
Articles signés H. C., II, 292. — III, 39, 83, 84, 129, 133, 134, 180, 181, 226, 227, 269. — IV, 33, 81, 124, 183.
Articles signés H. M., III, 132, 268.
Article signé O. L., III, 259.

III — TABLE ALPHABÉTIQUE DES ŒUVRES MUSICALES CITÉES.

Abencerrages (les), 141.
Acis, 258.
Adagio e tempo di minuetto, 30.
Agar (chœur de l'oratorio), 180, 182.
Aïda, 190.
Air de ballet, 32.
Alcyone (l'), 62-65, 258.
Almanach des spectacles (l'), 146, 147.
Amadis, 64.
Amoureux de Catherine (les), 47.
Amours et échanges de pierres précieuses (les), 49.
Anacréon, 49.
Andromeda, 182.
Ange de minuit (l'), 100.
Angélus, 32.
Antigone, 23.
Apothéose de Beaurepaire (l'), 147.
Arioso d'Hamlet, 36.
Armide, 250.
Arrivée (l'), 65.
Athalie, 23.

B

Bagatelle, 143, 192.
Bal de mademoiselle Rose (le), 138.
Bal interrompu (le), 61.
Bal (le), ou le Maître à chanter, 62.
Bal (le), ou le Maître à danser, 62.
Ballo in maschera (un), 35.
Barbier (le), 186, 255.
Belle au bois dormant (la), 37, 47, 85, 87-89, 137, 191.
Belle Bourbonnaise (la), 47, 94, 96, 138, 192.
Bergerie (la), 61, 124.
Bianca Orsini, 137, 190.
Bœufs gras (les), 35.
Bohémiens (les), 61.
Boîte à musique (la), 35.
Boîte de Pandore (la), 87.
Bolero des Vêpres siciliennes, 34.
Bolus (M.), 27.
Borgne (le), 86.
Bouton perdu (le), 41.
Bravo (le), 95.
Brigands (les), 142

C

Caïd (le), 135.
Calesera (la), 35.
Camp de Grandpré (le), 147.
Camp de Silésie (le), 142.
Canard à trois becs (le), 287.
Cantante (la), 190.
Cantate dominum, 6.
Capitaine d'Aventure (le), 287.
Capricciosa, 190.
Caprice de la Lande, 6.
Carillon de Notre-Dame-de-Cléry, (le), 42, 83.
Cariselli, 61.
Carmela, 190.
Carmen, 95.
Carmen sœculare, 180-182.
Carnaval dans Venise (le), 62.
Carnaval et la Folie (le), 64.
Carnaval romain (le), 35.
Castor et Pollux, 8.
Cendrillon, 287.
Cent mille francs et ma Fille, 132.
Chanson d'Avril (la), 49.
Chanson de Fortunio, 133.
Chanson d'été (la), 124.
Chanson du Printemps (la), 94.
Chanson de Roland (la), 123.
Chant du matin, 182.
Chant de Marguerite (le), 35.
Charles VI, 122.
Chignon d'Or (le), 191.
Chimène, 146.
Chœur des Elus (le), 41.
Christophe Colomb, 33.
Clavecinistes (les), de 1637 à 1790, 141.
Clochette (la), 184.
Colombine, 124.
Comala, 19-25.
Concerto de Corelli, 6.
Confitebor, 6.
Contes bleus, 97.
Contessa di Mons (la), 190.
Cora, 146.
Coriolan, 251.
Corisandre, 146.
Coupe du roi de Thulé (la), 286.
Crispino e la Comare, 84, 100.
Cuirassiers de Reischoffen (les), 121.

D

Danaïdes, 148.
Dans les montagnes, 24.
Déraillement (le), 42.
Deux Diablesses (les), 191.
Deux Journées (les), 123.
Deux Orphelines (les), 96, 192.
Devins de la place Saint-Marc (les),

Dieu sauve la France, 124.
Dimitri, 96.
Dommages (les), 27.
Don Carlos, 142.
Don Juan, 96, 146, 187, 253.
Doubles croches malades (les), 138.

E

Echos d'Ossian (les), 25.
Eclair (l'), 122.
Elie, 24.
Elisir d'amore (l'), 83.
Enfants trouvés (les), 26.
Enlèvement au sérail (l'), 148.
Ernelinde, 123.
Escadron volant de la Reine (l'), 95.
Esclave (l'), 44, 46, 287.
Esquisses symphoniques, 41.
Esquisses symphoniques de madame de Grandval, 80.
Esther, 125.
Europe galante (l'), 244.

F

Faust, 82, 83, 134, 185.
Femmes de Feu (les), 138.
Ferme de Miramar (la), 138.
Fernand Cortez, 31, 141, 189.
Feste des Barquerolles (la), 62.
Feste marine (la), 61, 62.
Festes vénitiennes (les), 62.
Fête bohémienne, 92.
Fête d'Alexandre (la), 30, 182.
Fiancée de Messine (la), 142.
Fiesque, 142.
Fille de madame Angot (la), 47, 138, 192, 287.
Fille du Régiment (la), 82.
Fille du Roi (la), 24.
Fille du roi des Aulnes (la), 182.
Folie (la), 64.
Folie espagnole (la), 42.
Folle journée, 148.
Fra Diavolo, 287.

G

Gais musiciens, 83.
Galathée, 41, 258.
Gallia, 125.
Galop à huit mains, 35.
Gentil Bernard, 191.
Gilles et Gillotin, 47, 132, 135, 139.
Gilles Ravisseur, 135.
Giroflé-Girofla, 47.
God save the Queen, 36.
Guido et Ginevra, 122.
Guillaume-Tell, 95, 132, 133, 185, 255.

H

Hamlet, 37, 39, 95, 134, 252.
Haydine, 9.
Héloïse et Abélard, 87.
Henry II, 261.
Hercule (l'Education d'), 26.
Hésione, 245.
Hippolyte et Aricie, 125.
Hirondelle d'Osborne (l'), 36.
Huguenots (les), 95, 191, 235, 279.
Hypemnestre (l'), 257.

I

Idolo Cinese (l'), 190.
Idoménée, 148.
Idylle (une), 123.
Il Caligola, 190.
Il duca d'Atene, 190.
Illusion (l'), 42.
Incarnation de Jésus (l'), 138.
Incendiaire (l') de la Cure et de l'Archevêché, 261.
In the Highlands, 25.
Intrigue et Amour, 142.
Iphigénie en Aulide, 146.
Issé, 35, 258.
Issé (pastorale d'), 6.

J

Jeanne Darc, 124, 143.
Jeune femme mourante (la), 94.
Joconde, 47, 95, 132-135, 139.
Jonathas, 44.
Joueurs (les), 62.
Joyeusetés (les) de bonne compagnie, 36.
Jubel-ouverture, 141.
Judas Macchabée, 123.
Jugement dernier (le), 41.
Juive (la), 122, 143, 286.

K

Kermesse (la), 123.
Krasnié Sarafane, 36.

L

Lac des roses (le), 46.
Lalla Roukh, 143.
Lear (le roi), 251.
Leçon de chant du Rossignol, 83.
Légataire de Grenade (le), 41.
Lituani (i), 41, 90.
Lohengrin, 45.
Louis IX en Egypte, 146.
Lucia, 34.
Lucie, 143.
Luisa Miller, 142.
Lurline, 36.

M

Mab (la reine), 36.
Macbeth, 252.
Madeleine au Désert (la), 30.
Mai (le Mois de), 123.
Maîtres chanteurs (les), 183.
Malade imaginaire (le), 44.
Ma Mie Annette, 94.
Mandolinata (la), 34.
Manfred, 121, 286.
Marche, 32.
Marche hongroise, 124.
Marche du roi René, 33.
Mariage au flageolet (le), 138.
Mariage de Figaro (le), 148.
Mariage à l'Opéra (un) au siècle dernier, 189.
Mariée depuis midi, 41.
Marie-Magdeleine, 37, 42. 125.
Marie Stuart, 42, 142.
Mariette (mam'zelle), 139,
Marionnette (funeral march of a), 36.
Marseillaise (la), 147.
Maso il Montanaro, 190.
Mayeux, 96.
Médecin malgré lui (le), 35.
Médée et Jason, 64, 257.
Melophilètes (les), 5.
Ménage (le mauvais), 27.
Menu de Georgette (le), 138.
Menuet de mademoiselle de la Vallière, 183.
Messe solennelle en la (Cherubini), 37, 42, 138.
Messe de Requiem, 273.
Messie (le), 37, 80, 182, 287.
Mignon, 37, 38, 42, 82.
Mireille, 47.
Moglie per un soldo (la), 190.
Moïse, 255.
Mort du Tasse (la), 42.
Mouvement perpétuel (le), 123.
Musique pour une pièce antique, 32.
Mystères d'Isis (les), 61.

N

Nabab (le), 123.
Nachklange Von Ossian, 25.
Neue Zeitschrift für Musik, 45.
Noces de Figaro (les), 61, 143, 148, 185, 287.
Noce au Village (la), 83.
Nonetto, 83.
Nordische Suite, 25.
Nouvel Achille (le), 287.
Nozze di Figaro (le), 46, 145-158.
Nuit de Noël (la), 6.

O

Œdipe à Colone, 146.
Œdipe à Thèbes, 146.
Œdipe roi, 23.
Œdipe travesti, 27.
Offrande à la Liberté (l'), 147.
Opéra (l'), ou le Maître à chanter, 62.
Oratorio d'Alary, 21.
Orphée, 31, 257.
Ossian, 19.
Otello, 255, 262, 264.
Othello, 252.
Ouverture symphonique, 30.

P

Paille d'Avoine, 42.
Paradis et la Péri (le), 120.
Pardon de Ploërmel (le), 191.
Paria (le), 287.
Parisiennes (les), 37, 85, 86, 137.
Pasquinade (la), 123.
Passacaglia, 34.
Passacaille, 256.
Passion selon saint Matthieu (la), 37, 79, 81, 137, 182.
Pastiches (les), 61.
Patrie, 80.
Patrie reconnaissante (la), 147.
Paul et Pierre, 137.
Paul et Virginie, 143.
Paulus, 19.
Pavane, 36.
Pendant le Bal, 183.
Périchole (la), 132, 139.
Persée, 258.
Petit Faust (le), 42.
Phèdre, 33, 80.
Philidor, 180, 182.
Piccolomini (i), 80, 142.
Pied de Mouton (le), 96, 192.
Pilules du Diable (les), 143.
Pipe cassée (la), 208.
Pirrhus, 64.
Plaisirs champêtres (les), 64.
Plaisirs de la Campagne (les), 64.
Pomme d'Api, 133.
Posada (la), ou le Souper du roi, 41.
Prélude de Bach, 125
Prés Saint-Gervais (les), 144.
Princesse de Trébizonde (la), 143.
Prise de Jéricho (la), 34, 84.
Prison d'Edimbourg (la), 123.
Professeur de tyrolienne (le), 42.
Proserpine, 64.
Prova (la) d'un opera seria, 202.
Pucelle d'Orléans (la), 142.
Puritani, 83.
Pyrame et Thisbé, 28.

Q

Quatre fils Aymon, 183.
Querelle de Phébus et de Pan (la), 184.

R

Rapsodie (la), 35.
Rédemption (la), 11.
Reine de Chypre (la), 122.
Requiem, 11.
Rêverie (la), 120.
Rêverie de Dancla, 124.
Revolver-polka, 45.
Richard Cœur-de-Lion, 183.
Rienzi, 45.
Rigoletto, 84.
Roland, 146.
Romanesca (la), 32.
Rome et Naples, 41.
Rondel de Charles d'Orléans, 36.
Rossignol (le), 35.
Roussalka (la), 35.

S

Saltimbanques (les), 62.
Salvator Rosa, 190.
Sarabande de Chambonnières, 35.
Scènes de Bal, 32.
Scènes hongroises, 32.
Scènes pittoresques, 30.
Scilla et Glaucus, 64.
Sémiramide, 41, 191.
Sérénade, 30.
Sérénades (les), et les Joueurs, 62.
Sérénade vénitienne (la), 61.
Serment des Horaces (le), 82.
Siége de Thionville (le), 149.
Soir (le), 35.
Songe d'une Nuit d'été (le), 19, 252.
Sonnambula (la), 46.
Stabat (fragments), 11, 79, 80, 81.
Stabat mater, 37.
Symphonie écossaise, 19.
Symphonie en si bémol, de Niels Gade, 80.
Symphonie en ut majeur, de Schumann, 30.

T

Tambourin (le), 125.
Tancrède, 244.
Tango, 184.
Tannhauser, 45.
Tarentelle, 35, 265.
Tarentelle de Gottschalk, 124.
Télémaque, 61.
Tempeste (la), 252.
Tempête et calme, 123.
Thurlure (madame de), à Versailles, 35.
Timbale d'Argent (la), 86.
Titon et l'Aurore, 7.
Torquato Tasso (air de), 84.
Tourbillon (le), 184.
Tour de moulinet (le), 138.
Traviata (la), 34, 46, 143.
Trésor de Cassandre (le), 42.
Triomphe de la Folie (le), 62.
Triomphe de la République, 147.
Triumphlied, 285.
Tripilla, 190.
Troisième coup de minuit (le), 287.
Trois pistolets dans le dos, 138.
Trouvère (le), 280.
Trovatore (il), 184.

U

Ultimo Abenzeragio (l'), 237.
Un dernier Rayon de soleil, 138.
Un Jour d'orage, 139.

V

Valse des Océanides, 124.
Vapeur (la), 83.
Vie parisienne (la), 86
Vie d'une Rose (la) 120.

W

Wallenstein, 142.

Z

Zémire et Azor, 125.
Zorilla, 190.

Nota I. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique*, ayant fait partie du répertoire de la Comédie-Française aux XVIIe et XVIIIe siècles, *voir les articles de M. J. Bonnassies, intitulés* : Musique a la Comédie-Française, pages 72 à 78, 218 à 223.

Nota II. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique, cités par* M. Adolphe Jullien, *dans ses articles intitulés :* Histoire du Théatre de madame de Pompadour, voir pages 66 à 71, 266 à 274.

Nota III. — *Pour les titres des chansons cités par* M. J.-B. Wekerlin dans ses articles intitulés : L'Histoire en Chansons, voir pages 12 à 17, 104 à 109, 159 à 165.

Nota IV. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique, cités par* M. J.-B. Wekerlin, *dans ses articles intitulés :* La Collection Philidor au Conservatoire de Paris, voir pages 159 à 165, 224 à 225.

Nota V. — *Pour les titres d'ouvrages avec musique, cités par* M. A. P. *dans :* La Chronologie de l'année 1874, *pour les mois de* Mars, Avril et Mai, voir pages 41 à 42, 137 à 139, 233 à 235.

IV. — TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS CITÉS.

About (Edmond), 98, 100.
Abt, 123.
Achard (M.), 142.
Adam (Adolphe), 52, 54, 58, 235, 240.
Adenis (Jules), 60.
Adler, 95.
Alabieff, 35.
Alard, 124.
Alary, 21, 82.
Albani (l'), 237.
Alterman (M.), 36, 84.
Antier (mademoiselle), 6.
Aoust (M. le marquis d'), 138.
Arban, 188.
Armandi (mademoiselle), 80, 81, 227.
Arnaud (mademoiselle), 80, 81.
Ascher, 34.
Asger Hamerik, 25.
Auber, 31, 255.
Augé (Lucien), 226, 235.
Auguez, 80.
Aujac, 55.
Aurèle, 139.
Auvergne (d'), 7, 257.
Avenel (Paul), 138.
Azevedo (Alexis), 138.

B

Bacchini, 190.
Bach (Jean-Sébastien), 11, 37, 45, 79, 81, 257, 286.
Baïf, 49.
Baillot, 36.
Balbi-Verdier (madame), 54.
Banderali-Barthe (madame), 184.
Bannelier (Charles), 81, 118, 137.
Barbier (Frédéric), 42, 234.
Barbier (Jules), 40, 41, 46, 47, 57
Barrière (Théodore), 100.
Basterot (le comte de), 246.
Bataille, 46,
Batta (A.), 286.
Battu (Léon), 235.
Baumann (Emmanuel), 235.
Bazin (François), 122, 123, 142, 216.
Beauchamps, 257.
Beaumarchais, 148, 149.
Beaumesnil (mademoiselle), 65, 190.
Beaumont, 53, 55.
Bedeau (H.), 42.
Beethoven, 11, 79, 80, 117, 119, 180, 181, 254.
Bégin-Salomon (madame), 184.
Bellay (du), 49.
Bellini, 21.
Bellini-Giunti, 58.
Belocca (mademoiselle Anna de), 46, 95, 237.
Belval (mademoiselle Marie), 95, 191, 232, 235, 238.
Belval (M.), 191.
Benassit (Emile), 94.
Benfratelli (M.), 143.
Berdet (madame), 53.
Bergamaschi (M.), 34.
Bériot (Charles de), 259, 260.
Berlioz, 20, 117, 119, 252, 263.
Berlioze (Victor), 237.
Bernard (Victor), 41, 55.
Bertal (M. A. G.), 237.
Berthal (madame), 239.
Berthelot (madame), 47.
Berthe-Marx (mademoiselle), 84.
Bertin (mademoiselle Pauline), 125.
Berton, 63, 65.
Bertrand (Gustave), 183, 190.
Besozzi (les frères), 8.
Besselièvre (de), 144, 192.
Biarini, 53.
Bignami (madame), 229.
Billaut-Vauchelet (mademoiselle), 227.
Bischoffsheim, 60.
Bizet, 80.
Blanc (Adolphe), 184.
Blau, 60, 286.
Blavet (Emile), 95.
Blaze de Bury, 22.
Blenio (madame), 229.
Bloch (Rosine), 46, 142, 287.
Blum (Ernest), 137, 143, 235.
Blumenroder (Charles), 142.
Bocage, 261.
Boccherini, 21, 181.
Bogdani (mademoiselle Wanda de), 57, 58.
Boïeldieu, 140, 255.
Boileau-Despréaux, 256.
Boissaux (Henri), 54.
Bonewitz, 142.
Bonnefoy (mademoiselle), 57.
Bonnehée, 82, 134.
Bonnet (Gabriel), 56, 96.
Boscovitz, 123.
Bosquin, 33 286.
Bouhy, 31, 38, 47, 132, 135, 143, 186.
Boulanger (Ernest), 83, 133.
Bouquet (Maurice), 41.
Bourdin, 98, 99.
Bourgault-Ducoudray, 33, 79, 80, 137.
Bourgeois (E.), 139.
Boutin (madame Pauline), 79, 84, 183.
Brahms, 285
Breton (mademoiselle), 143, 185, 186, 234, 287.
Brindis de Sala, 183, 189.
Bruch (Max), 142,
Brunet-Lafleur, 82.
Bulow (baron de), 283.
Burgmüller, 55.
Busnach (William), 41, 47, 56, 85, 87, 137, 191.

C

Cabel (madame), 58.
Cadol, 287.
Caffarelli, 9.
Caillaux, 235.
Cambert, 210.
Campan (madame), 195.
Campra, 62, 211, 244.
Candeille, 147.
Cantin, 92, 94, 96.
Capoul, 143, 188.
Capperon, 6.
Capponi, 229, 238-282.
Caracciolo, 190.
Cardillac, 140.
Cardoze, 59.
Caron, 227, 286.
Caron (M. Camille), 140.
Carponi (Giuseppe), 9.
Carré (Michel), 40.
Carvalho (madame), 38, 57, 143, 181, 234.
Carvalho, 46.
Casella (Pietro), 142.
Castil-Blaze, 7, 58, 213.
Castillon (Alexis de), 234.
Catel, 26.
Caters (madame la baronne de).
Cauvain (M.-J.), 234.
Cavaillé-Coll (Aristide), 234.
Cécile (M. Emile), 138.
Celano (Thomas de).
Cellerier, 146.
Cellini (M.), 34.
Chabrillat (Henri), 85, 90, 96, 138, 239.
Champion (mademoiselle), 141, 227.
Chapuy (mademoiselle), 38, 47, 132, 135.
Charly (Léon), 94.
Charpentier, 44.
Chassaigne (Francis), 42.
Chassé, 6.
Chauffard, 285.
Chaumet William, 57.
Chaumont (mademoiselle), 143.
Chelard, 123.
Chénard (l'abbé), 247.
Chénier (M.-J.), 147.
Chéret (M.), 46.
Chérubini, 123, 141, 188, 189, 255, 282.
Chollet, 134.
Chopin, 125. 181.
Cimarosa, 182.
Cimino (G. T.). 137.
Cipollone, 190,
Clairville, 47, 85, 87, 137, 191, 287.
Clapisson, 57.
Clément, 62.
Coccia (Carlo), 142.
Cœdès (A.), 45, 85, 91, 94, 96, 138, 239.
Cohen (Jules), 189.
Colasse, 210.
Colbert (M. C. de), 235.
Collé, 125.
Collot d'Herbois, 147.
Colonne, 38.
Coninck (J.-B. de), 59.
Constantin (Ch.), 57, 89.
Coppel (M.), 47.
Cormon, 57, 59.
Costé (Jules), 132, 233.
Cousin (Jean), 278, 281.
Couturier, 58, 80.
Crambade (M.), 47.
Crébillon, 26.
Crémieux (Hector), 235.
Cressonnois, 192, 288.
Cristal (Maurice), 45.
Croizat, 5.
Cumont (M. Arthur de), 236, 285

D

Dall'Argine (Constantino), 233.
Dalti (mademoiselle), 143.
Damoreau (madame), 216.
Damroth (M.), 142.
Danbé, 30, 79, 81, 120, 137.
Dancla, 124.
Danhaüser, 59, 123.
Danican (Michel), 244.
Daniel (M.), 34.
Dantan, 217
Dante, 125, 249.
Daquin, 7.
Daram (mademoiselle), 46, 57.
Darcier, 98.
Dargomijski, 35.
Dartaux (madame), 96.
Dauberval, 189, 190.
Daubray, 96.
Dauchet, 62.
Dauphin (Léopold), 94.
Dautresme (Lucia), 140.
David (Félicien), 21, 142, 227, 236.
Debassini, 82.
Debégnis, 264.
Debillemont (J.-J.), 60, 287.
Decourcelles, 60.
Deffès (Louis), 53.
Déjazet (mademoiselle), 144.
Delahaye, 117, 124.
Delavigne (Casimir), 96.
Deldevez, 117, 118, 121, 141, 158.
Deléhelle, 57.
Deleu (mademoiselle), 57, 58.
Della-Rocca, 125, 183.
Delle-Sedie, 82, 237.
Delormel (M.), 42.
Delsart (M.), 124.
Delvedez, 55.
Dereims, 56.
Deniers (le baron), 263.
Denizet (J.), 60.
Dennery, 239.
Desclauzas (madame), 47.
Desfontaines, 26.
Desforges, 52.
Desgranges, 96.
Deslandres (Adolphe), 57.

Despréaux (Jean-Etienne), 256.
Desriaux, 26.
Des Roseaux, 83.
Destouches, 35, 64, 211, 258.
Dhert, 56.
Diaz (Eugène), 286.
Diderot, 210.
Diémer (Louis), 35.
Dolmetsch, 36, 125.
Donadio (madame), 46, 124.
Donato, 47.
Donizetti, 142.
Donzelli, 215.
Doré (Gustave), 102.
Douau, 55.
Drouet (Louis-François-Philippe), 193, 203.
Droz (Gustave), 86.
Dryden, 256.
Dubarry (la), 189.
Dubois (Théodore), 57.
Dubreuil (Ernest), 58, 85, 90. 96, 138, 239.
Ducasse (mademoiselle), 132, 136.
Duché (M. Théod.), 138.
Duchesne, 38, 47.
Dufrény, 60.
Dufriche, 80.
Dumas (Alexandre), 264.
Dumas (mademoiselle Marie), 30, 83, 117, 125, 180, 183.
Duni, 182, 242.
Duparc (M.), 138.
Dupont (Aug.), 41.
Duprato (J.), 35, 59, 232, 234, 264.
Duprez (Edouard), 234, 235.
Dupuis (M.), 239.
Durand, 64, 65.
Durand (Gilles), 36.
Duval (Alexandre), 45.
Duval (Aline), 239.
Duval (Ferdinand), 123.
Duvernoy (Alphonse), 234.

E

Elwart (madame), 190.
Erard, 35, 137.
Eremans, 6.
Erhart (M.), 236.
Escudier (Léon), [illegible].
Esterhazy (le prince Nicolas), 9.
Etienne. 134, 139.

F

Faure, 39, 134, 187, 237.
Fauré (Gabriel), 234.
Favart, 135, 206.
Favier (Alexandre), 101.
Fel (Marie de), 6.
Ferraris, 180, 184,
Ferry (Gabriel), 138.
Fétis, 194, 243.
Féval (Paul), 180.
Feyen-Perrin, 186.
Field, 36.
Fidès-Devriès, 80, 95, 134.
Filidori, 244.
Filippi (de), 229.
Filippo-Filippi, 286.
Fiorini, 46.
Fiquet, 208.
Firmin-Didot, 117.
Flaubert (Gustave), 94.
Fleury (M. le duc de), 28.
Florian, 53.
Floriani (madame), 124.
Flotow, 55.
Fontaine (de la), 134.
Forges, 58.
Formi (madame), 53.
Fors de Casamayor (M. Francisco), 237.
Fortou (M. de), 226, 236.
Fouquet (mademoiselle Jeanne), 95, 132, 133, 185, 234.
Fournier (madame Louis), 82, 84.
Fournier (Narcisse), 60.
Foussier, 46.
Framery, 9.
Francesco (M.), 42.
Franck (mademoiselle), 38.
Francœur, 64, 65, 116, 128, 149, 257, 258.
Frank (César), 33.
Freneuse de la Vieuville, 44.
Fréron, 204.
Froberger, 34.
Fromageot, 86.
Fromont (M.), 46.

G

Gabet, 287.
Gabriel, 56.
Gade (Niels-Guillaume), 18-25, 80, 182, 233.
Gailhard, 46, 80, 191.
Galabert, 56.
Gallet (Louis). 42, 60, 286.
Galli, 213.
Galli-Marié (madame), 38.
Galvani, 229.
Ganetti, 55.
Garat, 125.
Garcia (M.), 216.
Garcia (Eugénie), 83.
Garcin (J.), 121, 125, 138.
Gardel, 65, 147, 257.
Gardoni, 34, 82.
Garnier, 65, 257.
Gaspari (M.), 239.
Gaviniès, 7.
Geismar-Ecarlat (madame), 287.
Genlis (madame de), 10.
Georges (M. Edg.), 143.
Géraiser, 56.
Gervais, 257.
Ghislanzoni (M.), 41.
Gilbert, 26, 41.

Gille (Philippe), 233.
Gillet (Henri), 57.
Giotto, 278.
Girard (mademoiselle), 57.
Girardot, 56, 58.
Glinka, 35.
Gluck, 31, 146, 154, 182, 257.
Godard (M. Amédée), 234.
Gœthe, 38.
Golisciani (M.), 233.
Gomez (madame de), 26.
Gondinet, 86, 95.
Gossec, 7, 147.
Got (M.), 46.
Gottschalk, 123.
Gounod (Charles), 35, 47, 125, 142, 286.
Gouvy, 30, 80.
Gouzien (Armand), 95.
Grandval (madame la comtesse de), 41, 79-82, 234.
Grandvallet, 57.
Grangé (Eugène), 41.
Granier, 64.
Grétry, 123, 182.
Grimm, 102.
Grisy, 46.
Grivot (madame Laurence), 96, 143.
Guadagni, 9.
Guénin, 10.
Gueymard (madame), 40, 191.
Guilliaume (M. Jules), 42.
Guillot. 47, 89.
Guillot de Sainbris, 181, 182, 233, 286.
Guilmant (Alexandre), 235.
Guimard (mademoiselle), 65, 256.
Guiraud (Ernest), 35, 41, 57, 80.
Gursky (M. G.), 233.
Guyon fils (M.), 138.
Gye, 95, 237, 286.

H

Habay, 96.
Hachette, 102.
Hændel, 21, 30, 37, 257 287.
Hainl (Georges), 286.
Halanzier, 39, 46, 95, 143, 282, 285 287.
Halévy, 86, 117, 121-123, 214, 252.
Halévy (Ludovic), 133.
Hartmann (M.), 32.
Haydn, 9, 79, 118, 183, 188.
Heilbronn (mademoiselle), 46, 124, 143.
Hérold, 42, 188, 255.
Hermann (M. Léon), 124.
Herz (Henri), 82, 83, 184, 188, 234.
Herz (Louis), 239, 287.
Herz (Philippe), 96.
Hetzel, 102.
Heuzey, 91.
Heynel, (mademoiselle), 65.
Hiel (Em.), 138.
Hillemacher (M.), 236.
Hocmelle (M.), 125.
Hoffmann, 52, 184.
Hohler (Tom.), 34.
Horace, 180, 181.
Hortense (la reine), 193, 203.
Hostein, 89, 96, 239.
Hoven (Jean), 142.
Hubans (M. Ch), 138.
Huberti (G.), 138.
Hugh-Cass, 41.
Hugo (Victor), 250.
Humbert (M.), 48.
Hummel, 123.
Hurand (M.), 45.
Hurtaut, 6.
Hutoy (M. Eugène), 41

I

Indy, (V. d'), 80, 142.
Isaac (mademoiselle) 41.
Isch, 235.
Ismaël, 47, 132, 136

J

Jacoby (Georges), 41.
Jaëll (M. et madame), 32.
Jaime (Adolphe), 42, 233.
Jakovlef, 35.
Jamet, 53.
Jélyotte, 8.
Jonas (Emile), 55, 191, 239.
Joncières (V.), 96.
Jouhaud (M. Auguste), 234.
Jourdan, 53.
Judic (madame), 87, 144.
Jullien (Adolphe), 142, 185, 189
Jullien (René), 47.

K

Koning (Victor), 85, 86, 137.
Kontski (Stanislas de), 123.
Kowalski, 117, 124.
Krauss (mademoiselle), 95, 120
Kreutzer, 255.
Kucken, 83.
Kuhlau, 18.

L

Labat (madame), 47.
Lablache, 262-264.
Laborde, 246, 248.
Lachnith, 61.
Lack, 35, 83, 183.
Lacombe (madame), 35.
Lacombe (Louis), 35.
Lacome (Paul), 57, 59
Lafayette, 261.
Lafont, 36.

Lagoria (mademoiselle Marie), 35.
Lagrange (de), 82.
Lahoussaye, 10.
Lahure, 102.
Lajarte (Théodore de), 54, 57.
Lalande, 258.
Lalliet, 81.
Lalo, 142.
Lamartine, 263.
Lamoureux (Charles), 37, 79, 80, 137.
Lande (la), 6.
Langlé (Fernand), 52, 57, 59.
Langlé, 146.
Lardin (J.(, 243.
Lary, 56.
Lasalle (Albert de), 102.
Lassalle, 46, 196.
Laurent, 47, 89.
Lauwers, 124.
Laveday (mademoiselle Clara), 140.
Lavignac, 35, 183, 184.
Lebœuf, 147.
Lebouc (Ch.), 83, 180, 183.
Le Breton, 7.
Leclerc, 64.
Lecocq, 47, 144.
Leduc, 7, 94.
Lefébure, 123.
Lefebvre (Ch.), 138, 226, 227, 235.
Lefort (Jules), 36, 183.
Lefroid de Mereaux (Jean-Amédée), 140.
Lefuel (M.), 43.
Légal (de), 247.
Legouix, 59.
Legouvé (Ernest), 217.
Legrenzi, 184.
Legros, 8, 65.
Lelong (Camille), 93.
Lemaire (Théophile), 287.
Lemarié, 58.
Lemoine, 82, 146.
Lemonnier (A.), 42.
Léonce (M.), 239.
Lepers, 56.
Lequeux, 102.
Lescurel-Jehannot, 132.
Lesguillon Hermance (madame), 58.
Lesueur, 255
Leuven (de), 52, 57, 58, 95.
Lhérie (M.), 143.
Lhuillier (Edmond), 138.
Limnander, 183.
Linblad, 18.
Liorat (Armand), 41.
Listz, 35, 181,
Litolff, 47, 85, 87-89, 120, 137, 191, 192, 239.
Littré, 258.
Locle (du), 47, 95, 191, 287.
Loeb, 189.
Loménie (de), 149.
Lopez, 79, 82, 84.
Lorenz (mademoiselle), 33.
Lorenzo d'Aponte, 148, 149.
Lorraine (Charles de), 49.
Louis (Emile), 137.
Louis XIII, 244.
Louis XVIII, 194.
Lowenthal, 83, 84.
Loyau de Lacy, 86.
Loys, 33.
Lucca (la), 142, 143.
Luigi del Corona, 190.
Lulli, 35, 61, 64, 210, 258.
Lumbye, 45.
Lussi, 190.

M

Mackar, 45.
Mac-Mahon (la maréchale), 180, 181, 285.
Maffei (Andréa), 53.
Magner (Charles), 138.
Maini, 229, 238, 282.
Maintenon (madame de), 257.
Majdrowicz (mademoiselle Amélie), 123.
Majdrowicz-Marie (mademoiselle), 117, 123.
Malcamps, 57.
Malherbe, 125.
Malibran (Marie), 212-217, 269-265.
Malo (Ch.), 138.
Mancel (Georges), 57, 59.
Mandl (le docteur), 93.
Mandville, 57.
Mangin, 93.
Manoury (M.), 141.
Manzoni, 191, 228.
Marais, 62-65.
Marcelli (Anaïs, comtesse Perrière Pilté), 58.
Marcello, 53.
Marchesi (madame), 286.
Marcus, 84.
Maréchal (M. Henri), 47, 138.
Marié (mademoiselle Paola), 47, 89, 239.
Marietti (mademoiselle), 57.
Marimon (mademoiselle), 53, 237.
Mariquita (mademoiselle), 138.
Marmier, 263.
Marmontel (Antonin), 35, 125, 185, 236.
Marmontel fils, 183.
Marot Clément, 79.
Marsik, 36.
Marthold (M. A. de), 139.
Martin, 134.
Martinet, 52, 54, 56.
Massa (le duc de), 184.
Massart (mademoiselle), 188, 234.
Massé (Victor), 41, 142, 143, 236.
Massenet (Jules), 30, 80, 125, 142, 236.
Maton, 124.
Mauduit (madame), 46.
Maure (le), 6.
Maurepas (de), 28.
Maury, 188.
Méhul, 146, 194, 255.
Meilhac, 86, 133.
Melchissédec, 95, 143.
Membrée (Edmond), 44, 46, 98, 238, 287.

Memling.
Mendelssohn, 11, 79, 122, 184, 188, 189, 252
Mendès (Catulle), 94, 239.
Menu, 191.
Mérante (M.), 46.
Mercadante, 11, 142.
Mercier (mademoiselle), 125.
Mercier, 8.
Mercuriali, 84.
Méreaux, 146.
Merelli, 143.
Merlin (madame la comtesse), 212, 263.
Mermet, 143.
Méry, 53, 58.
Mestépès, 56.
Métra (Olivier), 138, 139.
Meyerbeer, 31, 47, 122, 133, 231, 279.
Michel-Ange 278
Michel-Lévy, 102.
Migliaccio, 190.
Milher, 47, 92, 96.
Miquel, 80.
Miramon, 59.
Mocker, 133.
Moinaux (Jules), 57, 85, 86, 137, 239.
Moisset (mademoiselle), 287.
Mondonville, 7.
Mongini, 190.
Moniousko, 35.
Monnier (Henry), 86.
Monplaisir (Hippolyte), 233.
Monrose, 59.
Monsigny (de), 58, 182.
Montansier, 52.
Montardon (M.), 124.
Montjauze, 56.
Morand, 57.
Morensi (mademoiselle), 34
Morin, 99, 100, 102.
Morosini, 55.
Mortarieu (Henri de), 58.
Mortier de Fontaine (M.), 30.
Motte (de la), 62, 63.
Mouret (Joseph), 6, 210.
Mozart, 61, 118, 119, 145-158, 182, 185-188, 253.
Muffat, 34.
Muguet, 8.
Mürger (H.), 94.
Mutel (Alfred), 60.

N

Nadaud (mademoiselle), 136.
Najac (Emile de), 54.
Naldi (madame), 214, 260, 263.
Nani, 190.
Napoléon Ier, 194.
Nelly (mademoiselle Marie), 57.
Neveu, 132, 136.
Nibelle (Adolphe), 57, 190.
Nicolini, 237.
Nicolo, 52, 134, 139, 287.
Niedermeyer, 142.
Nivet-Grenier (madame), 287.
Noisy (le prince), 64, 65.
Noriac (Jules), 98.
Noverre, 257.
Nuitter, 53, 55.
Nyon de la Source, 83.

O

Odezenne, 55.
Offenbach (Jacques), 21, 92, 139, 235
Orcagna, 278.

P

Pacini (Emilien), 11.
Padilla (M.), 46.
Pagans, 125, 184.
Pagès de Noyez, 57.
Paisiello, 21, 182.
Palestrina, 21.
Paliard (M. H.), 138.
Palombo (Constantino), 233.
Panard, 206.
Pasdeloup, 22, 54, 79, 80, 95.
Passerat (Jean), 36.
Patti (la), 143, 237.
Patti (madame Carlotta), 183.
Pauline (la princesse), 196.
Pedrell (Felipe), 237.
Pedrotti (Carlo), 53.
Penavaire, 42, 58.
Peralta (madame), 34.
Pergolèse, 11, 79.
Perrault, 87.
Perrin (M. G.), 138.
Peschard (madame), 143.
Pessard (Emile), 36, 239.
Peters, 53.
Petrella (Enrico), 137, 190.
Pfeiffer (Georges), 138, 180, 182.
Philarète-Chasles, 249.
Philidor, 233.
Philidor (Anne-Danican), 5.
Philidor (François-André), 5, 241, 247.
Philippot (M.), 41.
Piccini, 146, 182.
Pilot, 8.
Pinto, 229,
Piron, 26.
Piter, 124.
Placet, 57.
Planquette (Robert), 42.
Plantade, 195, 286.
Planté (M. Francis), 180, 181, 234.
Pleyel, 180.
Plouvier (Edouard), 100.
Poirier, 8.
Poise (Ferdinand), 53, 59.
Poisot (M. Charles), 234.
Poitevin, 189.
Poliakoff (madame), 35.
Ponchielli (Amilcare), 41, 190.
Pop Mearini, 236.

Porte (de la), 62.
Pougin (Arthur), 133.
Prével (Jules), 232, 234.
Prévost (Gabriel), 137.
Prie (la marquise de), 5.
Priola (mademoiselle), 143, 189.
Provost, 26.
Puget (Paul), 60.
Puisais (mademoiselle), 80.

Q

Questel, 43.

R

Rabuteau (Alfred), 41, 226. 235.
Radeke, 233.
Raimbeaux (madame), 261.
Rameau, 63, 125.
Rancheraye (de la), 36.
Raoult, 53, 92.
Rebel, 6, 64. 65, 257, 258,
Reber (H.), 141, 236
Reboux (mademoiselle Mélanie), 47, 80,
Regnier, 235.
Reicha, 194.
Reine (mademoiselle), 136.
Reissiger, 142.
Remy-Belleau, 49.
René-Julien, 89.
Reyer (Ernest), 30, 80, 94, 142.
Rheinberger, 142.
Ricci, 53, 55.
Rillé (Laurent de,, 83.
Rodemburg (M.), 41.
Rodolphe, 257.
Roger, 180, 182, 186.
Roman (l'abbé), 247.
Ronsard, 49.
Ronzi (mademoiselle Joséphine), 55, 79, 82, 83.
Rossi (le comte), 260.
Rossi (la comtesse), 216.
Rossini, 21, 26, 41, 58, 79, 80, 125, 141, 188, 214, 252, 255, 286.
Rotrou, 242
Rounat (de la), 190.
Rousseau (J.-B.), 121, 190, 258.
Roustan (M), 235.
Roux (Armand, 60.
Roy, 26.
Royer, 6, 64.
Ruelle (Jules), 53, 56, 57, 59.
Rubens, 278.
Rubinstein, 35.

S

Sacchini, 146, 255.
Saint-Arroman (Raoul de), 190.
Sainte-Beuve, 102.
Sainte-Croix (madame), 57.
Sainte-Foy, 47, 92.
Saint-Geniès, 58.
Saint-Georges (de), 55, 57, 60.
Saint-Saëns (Camille), 32, 142, 236,
Saint-Valery (Gaston de), 103.
Salieri, 146, 148.
Salomon, 64, 124, 286.
Salvayre, 30, 42, 80, 95.
Sangalli (mademoiselle), 238.
Sarcey (Francisque), 98.
Sardou (M. V.), 144.
Sarti, 182.
Saunière (Paul), 60.
Sauvage (Thomas), 54, 135, 139.
Sauzay (Eug.), 233.
Servais (Franz), 42.
Saxe-Cobourg (le duc de), 195.
Scalese, 82, 83.
Scarlatti, 34.
Schiller, 31, 53, 142.
Schilling, 194.
Schneider (Frédéric), 19.
Schubert, 83, 121, 181.
Schulz, 18.
Schumann, 19, 30, 80, 88, 117, 119-121, 142, 181.
Scribe, 55.
Scriwaneck (mademoiselle), 191.
Secretain (mademoiselle Marie), 79, 82.
Sedaine, 58.
Semet, 142, 287.
Shakespeare, 58, 249.
Shelard, 252.
Simart, 6.
Singelée (mademoiselle Louise), 53, 54, 57.
Solon, 55.
Sontag (Henriette), 216.
Soria (Diaz de). 234.
Soto, 282.
Sowinski (Albert), 41, 79, 83.
Spane (madame de), 263.
Spilta (Philippe), 45.
Spira, 288.
Spohr, 19.
Spontini, 31, 141, 188, 255.
Stadtfeld, 252.
Stanislaus, 41.
Stapleaux (Léopold), 58.
Staveni, 56, 58.
Stell (Edouard), 83.
Stolz (Térésa). 229, 282.
Stolz (madame), 238.
Strakosch, 95, 143, 233.
Sylva, 46, 238.

T

Taconet, 208.
Tagliafico (M.), 46.
Talexy (Adrien), 41.
Tardieu de Malleville (madame), 140.
Taskin, 84.

Tassilly (mademoiselle), 47, 92,
Tassin (Eugène), 190.
Taudou, 137.
Tautin (mademoiselle Lise), 237.
Telesinski (Joseph), 32.
Ten-Brink, 54, 80.
Téoni (mademoiselle), 183.
Teste (M,), 33.
Théo (madame), 96, 143.
Théodore (mademoiselle), 189, 190.
Thibaut (mademoiselle), 47.
Thierry, 132, 136.
Thomas (Ambroise), 36, 39, 47, 132, 135, 139, 142, 189, 236, 252.
Thomé (Francis), 42, 84.
Thompson, 55.
Thuret, 6.
Thys (madame Pauline), 60.
Toby, 84.
Tour (la), 8.
Toussaint, 42.
Tréfeu, 55, 192.
Trémont (le baron de), 216.
Tribou, 6.
Trombini, 229.
Tosi (Pierre Francesco), 287.
Turandot, 142.

U

Ugalde (madame), 54, 55.
Urban (Chrétien), 142.

V

Vadé, 204-208.
Valdec, 35.
Valentin, 190.
Valérie-Commercy, 85.
Van den Teden (Jean), 137.
Van der Weyden, 278.
Van Ghell (mademoiselle), 143.
Van Zuylen Van Nijevelt (M.), 142.
Vasseur (Léon), 85, 86, 137,
Vatier, 57.
Vaucampt (Edouard), 42.
Vaucorbeil, 30, 36, 142, 180, 236.
Vautier, 56.
Verdi, 21, 53, 136, 142, 191, 227-231, 252, 279, 276, 286.
Verger (M.), 30.
Vergnet, 80, 81, 95, 141.
Verouge de la Nux (M.), 236.
Vestri (mademoiselle), 82.
Vestris, 65, 257.
Vianesi (le chevalier), 238, 94.
Viau (Théophile de), 35.
Vichnou, 266.
Villaret, 191.
Villars, 47.
Villemer, 42.
Villemessant (H. de), 98.
Vintimille (Monseigneur de), 7.
Vitet, 215.
Volpini (madame), 34.
Voltaire, 26, 250.

W

Waëz (Gustave), 55.
Wagner, 20, 45.
Waldeck (le prince de), 248.
Waldmann (Maria), 229, 231, 282.
Waldteufel, 83.
Walhofen (M. le baron de), 142.
Wallace, 36.
Warnotz (H.). 120.
Wast (du), 55.
Watteau, 181.
Weber (Anselme), 142.
Weber (Charles-Marie de), 25, 56, 121-123, 142, 181, 188.
Weiss, 103.
Wekerlin (J.-B.), 41.
Weyse, 18.
White (M. et madame), 124.
White,. 183, 184.
Wiard (M. le comte de), 235.
Widor (M.), 30,
Wieniawski, 36.
Wilder (Victor), 53. 56.
Wormser, 96, 125, 183, 236.

Y

Yon (mademoiselle), 123.
Yradier, 35.

Z

Zayc, 142.
Zingarelli, 142.
Zuylen de Nyevelt, 42.

Nota I. — *Pour les noms* des artistes, librettistes et compositeurs de la Comédie-Française aux XVIIe et XVIIIe siècles, *voir les articles de M. J. Bonnassies, intitulés :* Musique a la Comédie-Française, pages 72 à 78, 218 à 223.

Nota II. — *Pour les noms* des artistes, librettistes et compositeurs, *cités par M. Adolphe Jullien dans ses articles intitulés :* Histoire du Théatre de madame de Pompadour, voir pages 66 à 71, 266 à 274.

Nota III. — *Pour les noms* des auteurs *cités par M. J.-B. Wekerlin dans ses articles intitulés :* L'Histoire en Chansons, voir pages 12 à 17, 104 à 109, 159 à 165.

Nota IV. — *Pour les noms des* librettistes et compositeurs *cités par* M. J.-B. Wekerlin *dans ses articles intitulés* : La Collection Philidor au Conservatoire de Paris, voir pages 159 à 165, 224 à 225.

Nota V. — *Pour les noms des librettistes, compositeurs et artistes, cités par* M. A. P. *dans* : La Chronologie de l'année 1874, *pour les mois de* Mars, Avril et Mai, voir pages 41 à 42, 137 à 139, 233 à 235.

Propriétaire-Gérant : ARTHUR HEULHARD.

Paris. — Imprimerie Alcan-Lévy, rue de Lafayette, 61.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 907 8